9326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 30 București Nr. 2

9612

1985
EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef
ALEXANDRU I. AMZULESCU

Redactori-șefi adjuncți
ION ILIȘIU
PAUL PETRESCU

Membri:

Acad. I. COTEANU; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R. S. România; TIBERIU ALEXANDRU; PASCAL BENTOIU; ANDREI BUCȘAN; CORNELIU DAN GEORGESCU; ION GHINOIU; GEORGETA CALUDI

Secretar responsabil de redacție
ALEXANDRU DOBRE

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele și notele muzicale vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor vor fi precedate de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului revine exclusiv autorilor.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P.O. Box12—201, telex 10376, prsfi r, 78104, București, Calea Griviței nr. 64—66.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La Revue d'ethnographie et de folklore paraît 2 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P.O. Box 12—201, telex prsfi r, 78104, Bucarest, Calea Griviței, 64—66, Roumanie. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 35.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
70154 București

https://biblioteca-digitala.ro

F. 326

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 30 1985 Nr. 2

SUMAR

STUDII

ION T. ALEXANDRU, Rădăcini folclorice în proza lui Ştefan Bănulescu 91
SPERANŢA RĂDULESCU, Ucenicia lăutarului 111
NICOLETA COATU, Mecanismul combinatoriu al basmului tip 300 cu basmul tip 303 A. Th., în perspectivă comparată 125
IRINA NICOLAU, IOANA POPESCU, Kitschul ca tradiţie 135
NICOLAE CONSTANTINESCU, Fişe pentru un dicţionar de folclor (IV). . . 142

MATERIALE

ADRIAN FOCHI, Centenarul unui act fundamental de cultură: Antologia de folclor transilvănean a lui J. U. Jarnik — Andrei Bîrseanu din 1885 . . 152
ALEXANDRU DOBRE, Alexandru Odobescu folclorist. Aspecte inedite . . . 156
MIHAIL M. ROBEA, Dumitru Mihalache — etnograf şi folclorist 166

NOTE ŞI RECENZII

TIBERIU ALEXANDRU, Reflecţii pe marginea volumului: CONSTANTIN BRĂILOIU, *Problems of Ethnomusicology*, Edited and Translated by A.L. Lloyd, Cambridge University Press, Cambridge — London — New York — New Rochelle, Melbourne, Sydney, 1984, XX + 300 p. 175
IORDAN DATCU, Amintirile lui Ion Diaconu despre Constantin Brăiloiu. . . 181
SPERANŢA RĂDULESCU, *Taraful şi acompaniamentul armonic în muzica de joc*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984, 723 p. *(Pascal Bentoiu)* 183
NICOLETA COATU, *Lirica populară românească cu tematică actuală* — clasificarea tematică a variantelor motivice —, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, XL + 443 p. *(Nicolae Constantinescu)* 186
Actes du colloque international „L'élevage et la vie pastorale dans les montagnes de l'Europe au Moyen Âge et à l'Époque Moderne", Publication de l'Institut d'Études du Massif Central, Fascicule XXVII, Université de Clermont-Ferrand II, 1984, 440 p. *(Nicolae Dunăre)* 188
Tratat de dialectologie românească (coordonator: Valeriu Rusu), Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1984, 970 p. *(Nicolae Dunăre)* 190
Snoava populară românească, ediţie critică de SABINA-CORNELIA STROESCU, Prefaţă de MIHAI-ALEXANDRU CANCIOVICI, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, LXXXIX + 281 p. *(Nicoleta Coatu)*. 191

Lucr. 9612

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 30 1985 N° 2

SOMMAIRE

ÉTUDES

ION T. ALEXANDRU, Racines folkloriques dans la prose de Ştefan Bănulescu 91
SPERANŢA RĂDULESCU, L'apprentissage du lăutar 111
NICOLETA COATU, Le mécanisme combinatoire du conte type 300 avec 303 A. Th. dans la perspective du folklore comparé 125
IRINA NICOLAU, IOANA POPESCU, Le Kitsch comme tradition 135
NICOLAE CONSTANTINESCU, Fiches pour un dictionnaire du folklore (IV) 142

MATÉRIAUX

ADRIAN FOCHI, Le centenaire d'un acte fondamental de culture : l'Anthologie du folklore transylvain par J. U. Jarník — Andrei Bîrseanu, de 1885 152
ALEXANDRU DOBRE, Alexandru Odobescu folkloriste. Aspects inédits . . . 156
MIHAIL M. ROBEA, Dumitru Mihalache — ethnographe et folkloriste 166

NOTES ET COMPTES RENDUS

TIBERIU ALEXANDRU, Réflexions à propos du volume : CONSTANTIN BRĂILOIU, *Problems of Ethnomusicology*, Edited and Translated by A. L. Lloyd, Cambridge University Press, Cambridge — London — New York — New Rochelle, Melbourne, Sydney, 1984, XX + 300 p. 175
IORDAN DATCU, Les mémoires de Ion Diaconu à propos de Constantin Brăiloiu 181
SPERANŢA RĂDULESCU, *Taraful şi acompaniamentul armonic în muzica de joc*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984, 723 p. *(Pascal Bentoiu)* 183
NICOLETA COATU, *Lirica populară românească cu tematică actuală* — clasificarea tematică a variantelor motivice —, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, XL + 443 p. *(Nicolae Constantinescu)* 186
Actes du colloque international „L'élevage et la vie pastorale dans les montagnes de l'Europe au Moyen Âge et à l'Époque Moderne", Publication de l'Institut d'Études du Massif Central, Fascicule XXVII, Université de Clermont-Ferrand II, 1984, 440 p. *(Nicolae Dunăre)* 188
Tratat de dialectologie românească (coordonator : Valeriu Rusu), Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1984, 970 p. *(Nicolae Dunăre)* 190
Snoava populară românească, ediţie critică de SABINA-CORNELIA STROESCU, Prefaţă de MIHAI-ALEXANDRU CANCIOVICI, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, LXXXIX + 281 p. *(Nicoleta Coatu)*. 191

https://biblioteca-digitala.ro

RĂDĂCINI FOLCLORICE ÎN PROZA LUI ȘTEFAN BĂNULESCU

ION T. ALEXANDRU

Studiul de față constituie varianta prescurtată a capitolului al II-lea *(Rădăcini folclorice și mitice autohtone în proza lui Ștefan Bănulescu)* din secțiunea dedicată prozei, a lucrării noastre consacrată *Rădăcinilor folclorice în literatura română contemporană*. Remarcabile rezultate artistice, asemănătoare cu ale lui V. Voiculescu, obține din transsubstanțierea estetică cultă a folclorului și mitologiei autohtone Șt. Bănulescu în prozele sale din volumul *Iarna bărbaților* [1], considerat un adevărat eveniment în evoluția nuvelei românești postbelice.

Proza bănulesciană reprezintă în literatura română contemporană o serioasă opțiune pentru narațiunea „înclinată spre fantastic și mit" [2], fiind încadrabilă „în sfera realismului mitologic" [3] sau în „realismul artistic și vizionar" [4]. Ca trăsătură distinctivă a acestor nuvele, fantasticul are numeroase implicații folclorice, aproape în fiecare bucată performîndu-se simboluri aparținînd unui fel de ezoterism folcloric născut dintr-o profundă și intimă cunoaștere a izvoarelor originare. Încadrîndu-se acelei orientări estetice a prozei fantastice românești care cultivă cu precădere „miraculosul mitologiei autohtone" [5], Șt. Bănulescu încheie o serie din care mai fac parte Gala Galaction, I. Agârbiceanu, M. Sadoveanu și Pavel Dan, direcția respectivă avînd drept constante „arhitectonice, tematice și tipologice": fuziunea feericului cu miraculosul, însușirea formală a permeabilității fantastice folclorice, impresia de afirmare „fără deliberare" a supranaturalului, de unde jocul de-a basmul și mirajul fantastic propriu-zis.

Cultivînd, ca specie literară propriu-zisă, îndeosebi „povestirea fantastică baladescă", în care își propune să valorifice fantastic eposul legendar — de unde tonul rapsodic-evocator al discursului narativ, proiectarea evenimentelor narate într-un timp anistoric și preferințele tematice ale comorii inaccesibile și locului nefast, vrăjit — , *Iarna bărbaților* oferă prin cele mai reușite narațiuni ipostaza mai nouă, modernă, a „fantasticului de atmosferă baladescă — disponibilitate atît de specifică sensibilității românești" [6].

Desigur, între tradiționalele povestiri sadoveniene sau ale lui Gala Galaction și I. Agârbiceanu și nuvelele lui Șt. Bănulescu există totuși apreciabile diferențe de scriitură — mult mai modernă și sincronă cu noile orientări ale prozei universale în cazul ultimelor — , însă diferențele stilistice nu estompează fondul semantic originar comun, descendent din etosul baladelor și basmelor noastre populare. Acest „gen proxim" se vădește în acel amalgam de basm și realitate cotidiană din care se naște lumea anistorică — avînd obsesia aceluiași arhetip legendar al fabuloasei comori inaccesibile — a nuvelelor bănulesciene (în frunte cu

https://biblioteca-digitala.ro

Dropia, socotită o culme a artei narative a autorului, și care nu întîmplător valorifică cel mai intens creația anonimă).

Existînd o legătură de fond între universul spiritual al lumii din *Iarna bărbaților* și versurile din volumul *Cântece de Câmpie* (Editura pentru Literatură, București, 1968), recunoscută de autor, devine revelatoare — pentru sorgintea lumii nuvelelor sale — mărturisirea din prefața la respectivele *Cântece* ..., după care singurul mod de a pătrunde și de a introduce în literatură lumea copilăriei rămîne „versul de cîntec vechi" : cîntecele respective s-ar fi ivit „chemîndu-se unele pe altele ca o dureroasă amintire a unor existențe de mult sfîrșite, din sentimentul filial fără încovoieri față de locurile aspre natale, locuri a căror imagine nu mai putea fi pătrunsă așa cum fusese într-un trecut îndepărtat, decît prin comuniunea spirituală a versului de cîntec vechi". Din această semnificativă confesiune asupra *Cântecelor de Câmpie* — privite ca „documentele lirice" „ale teritoriului sever pe care se desfășoară proza din *Iarna bărbaților*" [7] —, așadar, creație personală a autorului *Dropiei* „și nu preluări de texte folclorice, «prelucrări» etc." [8], desprindem și direcția creativă de valorificare artistică bănulesciană a folclorului și mitologiei autohtone în proză : în comparație cu modalitatea prozei voiculesciene, aceasta este „nu de la civilizație spre folclor, ci de la folclor spre civilizație" [9].

Deci, prozatorul creator al *Iernii bărbaților* — spre deosebire de autorul *Pescarului Amin* — nu mai consideră creația populară doar o anexă a unei civilizații arhaice care a generat-o sau un instrument de revelare pregnantă a unui fapt cu totul insolit („eveniment-sfinx"), care dobîndește astfel și posibile conotații mito-folclorice, ci se bizuie efectiv, prioritar, pe diverse elemente mitice și folclorice spre a sugera arhaice stări mentale, de cultură și de civilizație, evitînd premeditat, categoric, ca și în cazul lui Voiculescu, descrierile pitorești, exterioare ale unor fapte tradiționale etnofolclorice. Față de V. Voiculescu — de la care preia parțial o anumită figurație de magie folclorică, însă numai ca spectacol ceremonial, conservînd vagi relicte magice propriu-zise, funcționale ca atare —, Șt. Bănulescu adoptă o poziție diferită ca tehnică narativă, apreciată a fi mai contorsionat-modernă, apelînd la elemente mitico-folclorice capabile să sugereze o stare mentală, culturală și de civilizație arhaică, în același timp sincronă cu orientări estetice de ultimă oră din proza universală.

Dacă Voiculescu performa narativ — în cadrul strict al „povestirii", cultivată structural ca o formă aproape fixă, comparabilă cu sonetul din poezie — o imaginație prodigioasă, cu spontană capacitate fabulatorie în marginea unui anumit „model" epic adoptat, la Bănulescu întîlnim o invenție epică subordonată unei obsesii formale primordiale, temele avînd un număr redus de motive asupra cărora prozatorul revine scoțînd maximum de efecte artistice ; ca atare, subiectele epice abordate aparțin unei realități obișnuite, imediate (înmormîntarea unui copil primăvara în delta inundată de apele revărsate ; vînătoarea de dropii în cîmpia dunăreană ; înapoierea unui dezertor, în timpul ultimului război mondial, în satul natal ; viața monotonă, patriarhală, într-un oraș de provincie în preajma actului istoric de la 23 August 1944 etc.), nu prea îndepărtate pe scara istoriei, inedită fiind perspectiva narativă din care sînt expuse.

În timp ce la Voiculescu fantasticul este generat prin aglomerare de elemente oculte, misterioase, în acel clasic moment de indecizie între două planuri existențiale cînd are loc substituirea realității date, concrete,

https://biblioteca-digitala.ro

inițiale, cu una construită imaginar, autarhică, la Bănulescu plonjarea în fabulos se realizează ca urmare a unei științe particulare a sugestiei simbolico-metaforice, încît realul — conținînd doar virtual fantasticul — nu-și anulează concreteţea datorită valenţelor simbolice, momentele de ruptură autentică în logica realității palpabile fiind relativ puține. Ca urmare, planurile semantice secunde, derivate, de rezonanță, se înfiripă prin rarefierea sau supradimensionarea realului, după o tehnică exactă a „suspense"-ului, iar prin arta dozării efectelor estetice se menține constant deasupra faptelor reale planul semantic al idealității, punctul de referință al imaginarului ficțional rămînînd însă, permanent, realul furnizat de percepția ca atare. Astfel proza bănulesciană atrage atenția printr-o precizie „fantastică" a ultimelor detalii narative, prin conturul halucinant al faptelor narate, analog percepției estetice suprarealist-onirice, cadrele de viață înregistrate fiind expuse după o tehnică aproape cinematografică și impunînd atît printr-o materialitate vizuală incipientă, cît și printr-o forță sugestivă secundă.

Plecînd de la însușirea datelor spațio-temporale și uman-spirituale ale unui generos topos geografic-spiritual — pătruns în literatura română, sub semnul exoticului și pitorescului fascinant, ca un veritabil „spațiu-matrice" frecventat asiduu de prozatorii Cîmpiei Bărăganului precum Al. I. Odobescu, D. Zamfirescu, P. Istrati, G. Galaction, Z. Stancu, F. Neagu —, Șt. Bănulescu se remarcă printr-o individualizare estetică pregnantă în cadrul prozei noastre contemporane, avînd forța ascensiunii la esențe și construind epic structuri literar-artistice globale cu totul expresive, sacrificînd detaliile în sine și efectele de amănunt — considerate nesemnificative — în favoarea întregului, a Totului narativ atestînd în subsidiar o viziune sugestivă metaforic-simbolică, o compoziție bine stăpînită. Faptele sînt selectate din realitate și aduse în rețeaua structurilor sale epice nu atît ca vulgare evenimente în sine, cît într-o prioritate semantico-sugestivă; impresionează, de la primul impact, stilizarea formelor, neîncetata propensiune a epicului spre reprezentări simbolice, iar „evenimentele, atmosfera, chipurile și gesticulația personajelor reverberează înțelesuri care mereu se adună în focare simbolice, cu rost structurator în povestire" [10].

Timpul convențional în care se petrec faptele narate de către autorul *Dropiei* este o contemporaneitate relativă, căci sînt numeroase evadările epico-simbolice spre arhaic, mitic, arhetipal, originar, încît planul diacronic, istoric propriu-zis (în genere apropiat de actualitate: comunitatea rurală interbelică, ultimul război mondial, actul istoric de la 23 August 1944, seceta următoare războiului, evenimente ale deceniului șase), suferă o proiecție epică anistorică, la nivelul unei vîrste mitice și al unei „mentalități tribale" [11].

În cazul prozei bănulesciene este mai aplicabilă acea observație referitoare la existența unei „mentalități tribale" — făcută de Vladimir Streinu asupra povestirilor voiculesciene [12] —, căci aici prioritară nu mai este figura solomonarului, a magului izolat de comunitatea pastorală sau pescărească și solicitat, apreciat de aceasta cum se cuvine numai în momentele de cumpănă, de criză a relației normale dintre oameni și natură, ci însăși colectivitatea rurală tradițională ca atare, posesoare a unor virtuți specifice care o separă de restul lumii. Prozatorul din *Iarna bărbaților* nu se oprește însă atît la structura socială a unor comunități rurale, cît la imaginea „neamurilor" în legendele care circulă pe seama lor, unde apar

https://biblioteca-digitala.ro

închistate, izolate ca niște autentice „triburi", distingîndu-se prin specifice trăsături psihofizice și norme etice la care se supun : despre neamul lui Dănilă se spune că-și „ia neveste neștiute de nimeni, din sate străine" și că „se puiește mult, ca să aibă în curte slugi fără plată", pe cînd ai lui Pepene constituie „un neam ostenit, cu meri bătrîni în curte și cu femei iubețe"; „neamul bătut de vînt al lui Sălcău" sau „neamul scurt și cu talpa lată al lui Dordoacă" *(Dropia)* se individualizează prin trăsături antropologice; în *Vară și Viscol* aflăm despre un alt „neam", al Nerejilor, „că-și ocrotesc femeile, că pun nume de om pe coaja pămîntului, la fîntîni, la copaci, la ani", așadar că performează ritualuri cu totul insolite, păgîne.

În nuvelele lui Bănulescu „legenda" reușește să absoarbă istoria propriu-zisă, amalgamînd-o cu protoistoria în dorința potențării mitice a realității, impunîndu-i propriile „legi", epice, etiologice și ficționale, sau semnificații. Într-o atare perspectivă comunitatea rurală tradițională se arhaicizează prin autoclaustrare și prin sustragere de la acțiunea erodatoare a prezentului istoric — printr-un adevărat „boicot al istoriei" (L. Blaga) — , căruia îi opune simboluri ale permanenței. Demn de remarcat este faptul că prozele bănulesciene din volumul *Iarna bărbaților* — care au cel mai vizibil substrat mitico-folcloric *(Dropia, Mistreții erau blînzi, Satul de lut, Vară și Viscol)* — sînt polarizate tocmai în jurul unor astfel de simboluri aparținînd fabulosului folcloric : „dropia", „caloienii", „cocoșul" (ca simbol al soarelui), „Andrei Mortu" (mitul reîncarnării), „haina" (moartea), „salcia" (fecioara), „salcîmul fără umbră" („trunchi" al divinității), „paparudele" etc. Aceste imagini simbolice apar reunite, adesea neschimbate, în ciclul de versuri *Cîntece de Cîmpie* al aceluiași autor, create anterior sau simultan zămislirii nuvelelor din *Iarna bărbaților* (1965), dar publicate în volum trei ani mai tîrziu (1968), poezia autorului *Dropiei* avînd același fond ideatico-simbolic și imagistico-sentimental ca și proza sa, hrănită fiind de același sol spiritual natal folcloric.

Așadar, pentru Bănulescu — „structural crescut într-un climat folcloric dens și cu totul aparte" (după propria-i mărturisire din prefața la aceleași *Cîntece* ...) — apelul la resursele ideatico-mitico-simbolice ale culturii populare autohtone nu este unul de circumstanță, ci reprezintă o atitudine estetică creativă organică, prin care se performează literar-artistic (narativ sau liric) realități profund cunoscute de creator, deși la prima vedere par uneori a fi căutate în sensul unei modernități intenționat accentuate. Semnificativ este însă faptul — din unghiul de vedere al demersului nostru — că această permanentă tendință de modernitate a prozei bănulesciene se întîlnește benefic cu un talent structural legat de tradiția mitico-folclorică autohtonă, de unde recurgerea — bogată în consecințe artistice relevante — la practici rituale și vrăji, credințe și povestiri superstițioase, mituri și paremii, cîntece rituale funebre și de Anul Nou, tradiții istorice etc.

Controversată adeseori în privința încadrării tipologico-literare, proza bănulesciană a fost considerată cînd „hieratică și mitică"[13], cînd în tradiția „realismului magic" (Sadoveanu, Agîrbiceanu, Blaga din *Tulburarea apelor)*, cînd expresionistă prin intuiția materiei în stare de efervescență și dislocare[14], cînd o sinteză de „vrajă folclorică și coșmar modern" (Lucian Raicu), iar N. Balotă afirmă tranșant : „ ... departe de a fi folcloric-magică, proza lui Bănulescu aparține, înainte de toate,

https://biblioteca-digitala.ro

unei literaturi existențiale" [15]. Deși ultimul critic recunoaște că în proza respectivă „aluzii la o magie naturistă nu lipsesc", „nici elementele unei magii folclorice", ele sînt apreciate că „nu sînt semnificative" (?!), apărînd numai „ca semne ale unei lumi vechi ce mai irumpe, cînd și cînd, la suprafață", figurația fabuloasă nefiind „decît un element auxiliar, un joc — oricît de serios — neesențial" [16]. (?!) Evidența faptului că unele dintre cele mai reușite nuvele ale lui Șt. Bănulescu *(Dropia, Mistreții erau blînzi, Satul de lut, Vară și Viscol)* se nutresc și din sevele culturii populare, ale magiei, contrazice afirmații critice precum cele de mai sus, autorul *Dropiei* părînd a fi — dincolo de încadrările critice respective — el însuși tocmai în asemenea proze care, prin transsubstanțierea cultă a unor elemente de folclor și mitologie, facilitează „o serie întreagă de asociații în diverse straturi și sfere de cultură, care sfîrșesc prin a spori înțelesurile creației respective" [17]. Posibila încadrare a prozei bănulesciene în diverse curente literare universale (existențialism, expresionism etc.) se datorează — dincolo de tehnica sa narativă ostentativ modernă — și plasmei mito-folclorice, identificabilă în substratul său, care asigură narațiunilor respective multiple rezonanțe semantice și puncte solide de racordare la orientările estetice contemporane. Acest paradoxal „modernism folcloric" este determinat de gradul de universalitate dobîndit de elementele, motivele, structurile etc. mito-folclorice în circulația lor multimilenară, chiar de la o etnie la alta, devenind „călătoare ca păsările cerului" (Blaga) [18].

Arhaicitatea constituie o trăsătură distinctivă lăuntrică a universului uman rural al nuvelelor lui Bănulescu, în care oamenii respectă „mai mult obiceiurile vechi de pămînt decît pe cele creștinești și cam amestecă datinile, mai ales la nunți și la priveghiuri, unde satul are obiceiurile lui" *(Vară și Viscol)*, practică — deci — rituri străvechi, păgîne, precreștine. În acest sens devine relevantă frecvența deosebită a motivului și simbolului „soarelui" în diverse notații ale volumului *Iarna bărbaților* — care se hrănește și din izvoarele unui „miraculos al mitologiei autohtone" —, virtuțile sale conotativ-metaforic-simbolice derivînd dintr-un ancestral cult al soarelui [19], trăsătură mitică atribuită în general de unii prozatori ai Cîmpiei Bărăganului mediului rural tradițional danubian: „Ăștia-s păgîni, se închină la soare" — susține chiar un personaj bănulescian. Din ocurența aproape obsesivă a respectivului simbol în proza lui Bănulescu spicuim: „În față începea să crească o dungă galbenă. Porumbul sau soarele" *(Dropia)*; „Un lup a trecut pe lîngă soare, săltîndu-și labele peste sloiurile Dunării și tăind cu spinarea țepoasă și cu coada sură discul galben de pe cerul vînăt.(...) Sus pe mal nu se vede decît un viței de lapte, stă cu gîtul întins și parcă linge soarele" *(Vară și Viscol)*.

În acest univers arhaic avem tot timpul senzația atemporalului istoric — căci ecourile marilor seisme ale istoriei răzbesc abia auzite, surdinizate —, încît umanitatea acestor proze, deși în general contemporană celui de-al doilea război mondial sau imediat postbelică, „manifestă — ca și la Sadoveanu — o totală inaderență față de structurile evului modern, impresia fiind de protoistorie, de început de veleat, de exotică ieșire din timp" [20]: „Oamenii trăiesc după semne vechi, *fîntîna lui cutare de cînd cu seceta din 880, salcîmii paparudelor, cîmpul cocorilor, drumul subțire, călcîiul mutului*. Sat singur, la stînga soare, la dreapta soare, în față crivăț, în spate lupi, iar noaptea, lună — cînd este" *(Vară și Viscol)*. Tot un „semn vechi" este și mobilul eforturilor dîrze, supraumane,

https://biblioteca-digitala.ro

în disperare, singurătate și atmosferă de apocalips, ale cuplului Condrat — Fenia din nuvela care deschide volumul, *Mistreții erau blînzi*, spre a impune, chiar în condiții precare, o datină, un ceremonial — adînc îndătinat în mentalitatea tradițională arhaică — funebru: înmormîntarea copilului în dunele de nisipuri mișcătoare. Toate aceste „semne vechi" „sînt poate lucruri potrivite, ca să nu se piardă semnele oamenilor dinainte" *(Vară și Viscol)*, așadar, nu doar simple relicte „ale unei lumi vechi ce mai irumpe, cînd și cînd, la suprafață" [21].

Într-un atare mediu arhaic și univers uman — neracordat la tumultul istoriei contemporane — este firesc să se insinueze misterul magiei, taina, miraculosul, adeseori în prelungirea a însuși realului și chiar ca „principiul ordonator al existenței colective" [22]. Spre deosebire de proza lui Voiculescu, aici membrii obștei acceptă actul magic fără reticență, fiind lipsit de acea încărcătură eruptivă specifică, încît magicul adoptă firesc un regim, o existență narativă cvasifeerică. Astfel unele personaje își însușesc natural comportamentul psihomental al infantilității, părînd a fi încă niște copii mari *(puer senex)*: unul dintre personajele *Dropiei*, Corbu, „are un beteșug: mintea îi umblă cu basme, și cînd să scoată basmele pe gură, îi ies în formă de cîntec. Vorbele nu le cîntă, pentru că nu-l ajută glasul, spune cîntecele ca și cum ar vorbi", care l-a contaminat și pe Miron, el însuși mărturisind: „— Lung mai ești și cîmpul nu-ți ajunge — îi strigă iar Miron, rîzînd, mai mult pentru că, vorbind cu Corbu, simțea că și vorbele lui sună a cîntec", în timp ce „străinul" constată și el: „— Mi se pare că se trag dintr-un basm cuvintele astea: neamul lui Dănilă — zice străinul, cam în dunga gurii, simțindu-l pe Miron că măsoară lucrurile cu basmul ca să poată umple noaptea și iarba mai pe potrivă". Același comportament caracterizează și pe Fenia din *Mistreții erau blînzi* sau pe Sofia din *Vară și Viscol*, ca ipostaze ale aceluiași ins himeric, „plăsmuitor de fantasme — postură tipologică frecventă în genul fantastic — " [23], în ultimă instanță personaj-cheie al povestirilor în care apare, relatarea naratorului adoptîndu-i o perspectivă vizionară prin intermediul stilului indirect liber.

Povestirile bănulesciene țes o adevărată rețea de simboluri — care transfigurează metaforic realitatea — , părînd a deriva organic din însuși mesajul prozei respective și avînd nu un simplu rol ornant, ci o justificare ontologică. Ca atare, adeseori personajele povestirilor în cauză gîndesc și se exprimă verbal în simboluri — de sorginte legendară etiologică nu de puține ori — , ca urmare a unui lăuntric sentiment al solidarității lor cu elementele: despre dispariția femeii lui Fuierea oamenii comunității arhaice patriarhale din *Dropia* fabulează legendar că ar fi fost luată de „un vîrtej alb, într-o zi la amiază", iar despre Fuierea — care făcuse cărare „alergînd cu calul dintr-o parte într-alta" spre a găsi-o — se spune că ar mai fi fost „auzit în cîte-o noapte": „mergea cu calul pe sub pămîntul cărării și-și căuta mai departe nevasta", ceea ce este, evident, mai mult decît o simplă preferință pentru anecdoticul insolit. Deosebit de sugestivă din perspectiva unei asimilări mitice a elementelor cosmice, această viziune legendar-etiologică este simptomatică, pe de altă parte, pentru acel lăuntric și caracteristic imbold — al actanților narațiunilor lui Bănulescu — de a căuta, întotdeauna, ceva sau pe cineva prin intermediul unei călătorii: în *Dropia*, mult visatul spațiu unde „pămîntul e galben de atîta porumb" („la dropie"), dar și adînc rîvnita „fata morgana" a tinereții lui Miron; în *Mistreții erau blînzi*, un crîmpei de teren

https://biblioteca-digitala.ro

uscat, solid, neacoperit de diluviu, pentru a fi înmormîntat un copil; în *Vară și Viscol*, dezertorul și dispărutul Grigore Nereju, ultimul reprezentant al neamului Tobolilor; în *Satul de lut*, enigmaticul factor poștal din fostul regiment 14 în satul F; în *Masa cu oglinzi*, acel aparent oraș de cîmpie „în care se întretaie aromele tropicale cu cele dunărene" etc.

De cele mai multe ori ținta călătoriilor cercetătoare, din prozele bănulesciene, are însă o existență ficțională, lucru de care sînt conștienți cei implicați în demersul respectiv, foarte sugestivă fiind în acest sens „înmormîntarea în efigie" a lui Grigore Nereju din *Vară și Viscol*: prezumtiva moarte a dezertorului dispărut — eveniment simbolic, real și totodată imaginar — prilejuiește o amplă ceremonie funebră, descrierea unui ritual funebru de tipul priveghiului dînd senzația participării la un climat fabulos, hrănit și din resurse magice. Spectaculoasa ceremonie magică urmărește să-i cheme pe „bătrînii de pe tărîmul celălalt", întruchipînd spiritele strămoșilor care judecă („vămuiesc") sufletul celui dus dintre vii și apreciază starea „spiților", ca adevărați mediatori între „lumea cea cu milă" și aceea „fără de milă", între lumea albă și cea neagră, spațiu pe care urmează să-l parcurgă „dalbul de pribeag", împăcînd zodiile neprielnice.

Acest vast ritual — fixat în spațiul prin excelență al teluricului, intrînd în seria acelor „obiceiuri vechi, de pămînt" — este performat printr-un protocol complex, dialogic, cu fraze ceremonioase, adeseori ermetice, evocînd străvechi practici magice, precum în povestirile voiculesciene; numai că aici ritualul este specific unei colectivități rurale tradiționale agrare, spre deosebire de specificul în primul rînd pastoral al actelor de magie din, de pildă, *Ultimul Berevoi* de V. Voiculescu. Ceremonialul respectiv are amploarea unui întreg capitol (VI, *Măști fără oameni*) al nuvelei *Vară și Viscol*, amintind de jocurile cu măști din timpul priveghiului funebru vrîncean, actual încă [24]: „Cele trei focuri de priveghi aprinse în mijlocul ogrăzii ardeau înalte, luminînd cercurile de mese mici și rotunde din jur, pe care erau așezate vasele cu bulgur, colacii și feliile de dovleac copt.(...) Ilie Stroiescu primi sticla de țuică din mîinile unui om de alături, vărsă cîteva picături sub masă, zise «Dumnezeu să-l ierte pe Grigore Nereju» și bău, mai mult proptindu-și buzele închise pe gura sticlei. (...) Apoi zise: «Domnule căpitan, mai stați de vorbă cu oamenii de alături, uitați-vă, intră pe uliță în curte bătrînii de pe tărîmul celălalt și trebuie să ajut la răspunsuri. Sofia, vin bătrînii, treci lîngă mine». În curte a intrat un șir de oameni cu cojoacele întoarse și cu măști pe față, s-au prins de mîini și s-au rotit de cîteva ori prin fața meselor, în jurul focurilor de priveghi, strigînd, în bătaia repede a pașilor: «Omule-pomule, omule-pomule, omule-pomule». (...) Căpetenia lovi de cîteva ori cu un toiag în scîndurile porții, și măștile se desprinseră așezîndu-se în grupuri împărțite lîngă cele trei focuri. Lîngă focul din mijloc a venit și lăutarul, ciupind corzile". (...) Căpetenia măștilor lovește din nou în poartă și pune întrebări celor de față referitoare la soare — motiv obsesiv —, la vîrsta celui dispărut și la „neamurile nemaiștiute": „ — Cum e soarele?

— Răsare și apune. Pepenele verde are miezul roșu, iar dovleacul e galben. Dunărea e între maluri, iar crapii — grași. Pămîntul ne rabdă — a răspuns Sofia.

— Cine pleacă?

https://biblioteca-digitala.ro

— Om tînăr, Grigore Nereju din spiţa Tobolilor, a răspuns Ilie Stroiescu.

— Cine-l izgoneşte?

— Casa l-a aşteptat de dimineaţă pînă seara şi de seara pînă dimineaţa — a răspuns Sofia, cu vocea înecată.(...)

Din nou căpeteniia a bătut cu toiagul în stîlpul porţii:

— Să-i vină neamurile nemaiştiute, să-i ia vama cu vorbe şi să-i cunoască spiţele.

De la focul din mijloc s-a desprins o mască cu lăutarul alături — s-au apropiat de cercul meselor. Ilie Stroiescu, spre mască:

— Din ce neam, ce spiţă şi din ce timp vii?

— Spiţa Tobolilor.

— Spiţa asta nu mai e. Ar fi fost Grigore. Spiţa mai trăieşte prin femei, dar ele au luat calea bărbaţilor, spre alte sate. Unde ţi-a lăsat soarele vremea cînd ai plecat?" (...)

Cercetarea spiritelor din vechime — întrupate de „bătrînii" mascaţi — se încheie totuşi mai creştineşte cu un ospăţ, prezentat însă cu o voluptate de asemenea păgînă, evocînd stilul şi atmosfera prozelor sadoveniene: oamenii bălţii (topos specific nuvelelor bănulesciene, alături de cîmpie) beau ţuică de corcoduşe şi mănîncă înfruptîndu-se din bucăţi grase de batal şi oftînd adînc.

În descrierea impunătorului ritual funebru al priveghiului apare inserţia unor versuri ale „cîntecului de cîmpie" *Haina* („Lăutarul: «De m-ai vedea bătrîn, mamă, am îmbătrînit c-o haină. Haina mea, minune mare, pleacă singură să are. îndoită de spinare. Caut haina-n buzunare, dau de grăunţe şi soare, de m-ai vedea bătrîn, mamă, îmi creşte grîul în haină»"), confirmîndu-se faptul — recunoscut de autor — că „aproape în proza tuturor nuvelelor apar din cînd în cînd imagini şi versuri «trase» din «Cîntece», versuri spuse de un personaj sau altul în împrejurări sau dispoziţii potrivite, ori imagini transpuse în limbajul specific prozei" [25]. Aceste *Cîntece de Cîmpie* fac parte din lirica *sui generis* a autorului prozelor din *Iarna bărbaţilor*, zămislită spre a conveni „solului şi naturii spirituale a eroilor săi" [26], fiind „de o înşelătoare simplitate folclorică" [27], versuri create — de fapt — prin „analogia" cu spiritul şi formele folclorice, caracteristice spaţiului şi timpului nuvelelor lui Bănulescu şi amintind de modalitatea clasic arghezian de transsubstanţiere lirică cultă a valorilor tezaurului creaţiei populare. *Haina*, „cîntec de cîmpie" izvodit prin analogia semantico-prozodică cu bocetul popular, face parte din acel ciclu *(Salcîmul din Bărăgan, Om fără noapte, Bătrînii* ş.a.) care exprimă mai direct şi într-un limbaj mai expresiv liric, fără un aer pronunţat metafizic şi fantastic, „sentimentul morţii apropiate, fiind cîntece aspre de bătrîneţe" [28].

Uneori personajele prozelor lui Bănulescu cu comportament psihomental infantil, de încă copii mari, îşi pun — totuşi — problema finalităţii căutărilor lor, după cum şi receptorii nevîrstnici ai mesajului basmelor din cînd în cînd pun întrebări în legătură cu veracitatea existenţei zmeilor, a mumei-pădurii sau a altor actanţi ai basmului fantastic: „Fata pe care o caută omul ăsta crezi că *este?* Şi Paminode care stă în casa de peste islaz, cu streşinile prinse în cuie de vîrful gardului, crezi că e chiar Paminode? Dacă nici Paminode, nici ea *nu sînt?*" se întreabă Victoria lui Petre Uraru din *Dropia*.

https://biblioteca-digitala.ro

Nuvela *Dropia* a fost și este considerată cea mai reprezentativă scriere bănulesciană în privința valorificării artistice a elementelor de folclor și mitologie, și — în general — cea mai densă proză a volumului *Iarna bărbaților* ca structură semantică. Foarte interesantă și ca formă arhitectonică emancipată de canoanele clasice, *Dropia* se distinge mai întîi prin structura sa simfonică, „impresia datorîndu-se în mare măsură eludării registrului naratorului" [29], căci — deși scrisă la persoana a III-a — nu se relatează aproape nimic concret narativ, iar vocea naratorului nu se simte decît în debutul fabulos bucolic ; aflăm, astfel, cum iarba „sună" „ștergînd burțile cailor", sugerîndu-se auditiv un convoi care înaintează călare ca și cum „ar fi mers dormind". Pe fundalul sonor astfel închegat se simt auzite vocile călăreților (Corbu, Miron și „străinul") și, datorită lor — conform tehnicii povestirii în povestire — , ale Victoriei și soțului său, „pîndarul" Petre Uraru.

Ca și în *Mistreții erau blînzi*, Bănulescu încearcă să limiteze cît mai mult prezența directă a folclorului în proza sa, acesta performînd numai ca aluzii și simboluri metaforice culte, încît se creează un plan secund de reverberație semantică, autorul fiind adeptul concentrării epice și al puterii sporite de sugestie ca atribute ale modernității prozei sale. Totuși, în *Dropia* sînt solicitate adeseori elemente ale creației populare, căci în lipsa unui fapt cu totul ieșit din comun, insolit, ca fundal epic — precum „întîmplările-sfinx" din povestirile voiculesciene sau diluviul apocaliptic din *Mistreții erau blînzi* —, naratorul apelează la acele elemente mitico-folclorice spre a ascensiona din planul realului în cel al fabulosului și fantasticului, plan în care misteriosul, straniul, magicul apar și dispar firesc și instantaneu. Asemenea fapte de sorginte mito-folclorică servesc, astfel, sugerării modului-cadru patriarhal de viață rurală, cu rol de creare a impresiei de verosimilitate a „tramei" nuvelei, în ultimă instanță contribuind — împreună cu meandrele limbajului specific evocator-muzical — la conturarea și închiderea semanticii plurivalente a simbolului metaforic care grevează întregul fir epic.

Așadar, la modul general, „dropia", ca simbol literar-artistic metaforic, ar putea fi echivalată cu clasicul și popularul „dor", intraductibil în mare măsură, „o țintă a unei nostalgii, o năzuință spre altceva, adică *idealul*, sens general, decantat — bineînțeles — din permanenta pendulare între particular și general, între real-concret și imaginar" [30]. Ca atare, putem vorbi despre o „dropie" a întregului grup uman-actant al nuvelei și despre o alta a unor indivizi anume implicați în „modelul funcțional" al prozei respective, ultima divizîndu-se semantic.

Prima semnificație a „dropiei", chemată să contureze un anumit cadru epic al nuvelei, transpare din sintagma toponimică „la dropie", însemnînd un loc mănos în porumb, unde speră să ajungă în exodul lor eroii nuvelei, visul lor de prosperitate dovedindu-se a fi însă deșert : „— Și Corbu merge «la dropie»? întreabă străinul. N-a mai rămas nimeni în sat? Toți au plecat în noaptea asta «la dropie»? (...)

— ... Mergem «la dropie», cine o fi numit așa, nu știu, locurile astea, spre care ne-am rupt satul ca să scăpăm de sărăcie și să luăm în dijmă culesul porumbului. Aș fi cîntărit cu cîntecul, culesul și alesul. «La dropie», pămîntul întreg e galben de atîta porumb. Cînd apune soarele, rămîne ziuă, că e porumbul".

Deși este învăluită într-o aură legendară, această conotație a „dropiei" rămîne totuși singurul element „realist" al nuvelei. Toate celelalte

https://biblioteca-digitala.ro

conotații pe care le performează „dropia" părăsesc planul realului — începînd chiar cu semnificația primară în accepția, de asemenea, a grupului —, îndreptîndu-se spre un nivel tot mai accentuat mitic, fabulos, misterios și chiar fantastic. Conform tradiției populare, care se exprimă prin glasul Victoriei („Petre — a început iar Victoria — ..."), „dropia e greu și de văzut, nu numai de prins. (...) Dropia nu se poate prinde nici vara, nici toamna, e greu și de zărit, stă la capăt de miriște, în soare. Și în soare nu te poți uita. Numai iarna pe polei o poți atinge, cînd are aripile îngreuiate și nu poate zbura și seamănă la mers cu o găină. Greu și atunci. Rar cineva care să prindă clipa potrivită. De multe ori, cînd e polei nu-i dropie, și cînd e dropie nu cade polei".

În acest sens, însuși titlul nuvelei devine revelator, invocîndu-se simbolul metaforic respectiv al fabuloasei păsări de cîmpie, pornindu-se nu de la semnificația păsării ca atare, „ci de la reprezentarea ei în credințele, observațiile și povestirile populare, de altfel invocate în chiar cuprinsul narațiunii" [31]; valorificîndu-se artistic nu imaginea „dropiei" ca atare, ci așa cum apare ea în tradiționalele legende etiologice vînătorești, amplitudinea simbolului respectiv crește grație utilizării, deci, a unui element folcloric.

Alte asemenea elemente — de extracție mitico-folclorică —, care contribuie efectiv la reprezentarea artistică a simbolului tutelar ales, sînt practicile, ritualurile cu un pronunțat caracter magic și povestirile populare superstițioase — foarte familiare pentru Bănulescu —, elemente care au și virtutea creării iluziei unui timp subiectiv, halucinant, altul decît cel obiectiv, firesc, sugerîndu-se și astfel imposibilitatea întoarcerii timpului înapoi, a prinderii vremii scurse. Astfel, sub semnul aceluiași simbol mitic, cu o adevărată alură de totem, este înfățișat ritualul magic premarital practicat în ajunul nopții de Anul Nou de către fetele de măritat, care își cheamă pețitorii menindu-i — după ce au tras cărbuni aprinși și au aruncat orz pe vatră — cu „cîntecul de cămașă albă", de structură incantatorie, sau blestemîndu-i — dacă nu vin — să se transforme în „Zece țurțuri mari, țurțuri de tîlhari". În acest context narativ, în care apare o amplă performare a ritualului respectiv, simbolul mitico-metaforic al „dropiei" ar semnifica, așadar, pe alesul inimii fetelor: „O legendă — a zis Petre spre mine — despre ajunul nopții ăsteia se spun multe legende, doar știi, le scornesc fetele de măritat ca să le treacă de urît pînă la pețeală". „Petre, nu-ți rîde de poveștile oamenilor tineri, că poveștile astea nu albesc cu iarna și nu trec o dată cu anii. Vorbe cu ziua și cu ceasul, destule, tot să auzi cum le mestecă atîtea perechi de oameni însurați". „(...) ... a zis Victoria, și a povestit mai departe către mine: Că o fată de măritat a spus întîmplarea pe care ai s-o afli acum, e adevărat. O fată de măritat și altele din neamul lui Sălcău. Se adunaseră toate, noaptea, într-o odaie, în ajunul Anului nou, să pună orz pe vatră. Au lăsat perdelele, au stins lampa și au tras cărbunii aprinși pe vatră. Stăteau în picioare, la lumina jarului, în cămăși albe pînă la pămînt, închise la gît și fără nici o podoabă, și aruncau orz pe vatră, să vadă încotro or să sară boabele și de unde au să le vină pețitorii. Cînd au început să sară boabele în toate părțile, fetele cu basmale galbene în mînă au început să cînte, cum am cîntat și eu, cîntecul de cămașă albă. Cîntec de tinerețe, care nu se învață. Crește pe neștiute. Nu-l zic lăutarii, că nu-i pentru uliță, iar mintea pricepută a lui Corbu nu l-a păscut. Petre, auzi-l". „Și Victoria s-a ridicat veselă în picioare, (...) mi se uita în ochi, avea obrajii roșii și spunea: «Bobul meu de soartă bună să cadă

https://biblioteca-digitala.ro

în humă, între soare și lună. Să-i priască și vînt, și ploaie, și brumă. Boabe rele, boabele, jarule, tu soarbe-le. Boabe bune, boabele, jarule, aruncă-mi-le. Printre ele, bob de aur, faur, taur, iute ca un graur, ban de aur, om de aur. Aur, faur, om de aur, în casă te-aduc. Pe piept să te culc. Cît clipești din ochii negri și arunci din ei scîntei, să-mi pui la urechi cercei ...» (...) Victoria se uita și ea la untdelemn și vorbea spre mine : După ce au sărit boabele, fetele au stins jarul cu bucăți de gheață. S-au îmbrăcat, au aprins lampa, au ridicat perdelele și au deschis ușa, să intre flăcăii, care așteptau în uliță. Trebuia să vină zece, cîte erau ele. Dar nu s-a arătat nici unul. Fetele s-au uitat atunci la streșini și au numărat țurțurii de gheață. Erau țurțuri mari, cu vîrfuri pînă spre prispă. I-au numărat, erau mai mult de zece. Însemna că nu-i ajunsese blestemul pe flăcăi, nu se uitaseră adică pe fereastră cînd au cîntat ele cîntecul de cămașă albă, și așa că nu picuraseră țurțurii peste ei ca să-i înghețe și să-i prindă de streșini. Zece țurțuri mari, țurțuri de tîlhari, nu se făcuseră adică flăcăii. Și însemna că ei trebuia să fie tot în uliță și așteaptă acolo. I-au strigat, dar n-au venit. Atunci, fetele au ieșit în uliță să-i caute".

În descrierea ritualului premarital respectiv, nota mitico-magică este accentuată prin inserția unor versuri din „cîntecul de cîmpie" *Orz pe vatră în noaptea Anului Nou sau Cîntec de femeie tînără*, versuri incantatorii de „vrăji, farmece și desfaceri" (Sim. Fl. Marian), care confirmă din plin aserțiunea că aceste „cîntece" par și sînt — în fond — și „niște false descîntece făcute de cineva care nu mai crede în forța magică a formulelor, dar care vrea să ajungă prin ele la o realitate spirituală veche, amenințată de timp" [32]. Ca și în poezia descîntecelor, revelatorii sînt în asemenea texte ezoterice nu simplele vocabule — inteligibile mai mult sau mai puțin, arhaice, dialectale —, ci relațiile sintagmatice tainice dintre ele, singurele care prind în rețeaua lor realitatea magică de dincolo de cuvinte.

O altă conotație a aceluiași simbol mitic metaforic al „dropiei", pe linia aceleiași deschideri spre fabulos, este încorporată de însăși povestea protagonistului Miron, care constituie chiar nucleul narativ al nuvelei ; pe Miron „dropia" îl cheamă — precum o „fata morgana" — spre dragostea lui de altădată, căutată în scurgerea timpului, a anilor trecuți : „Petre — a început iar Victoria — ... Omul ăsta de-i zicem Miron vrea să prindă dropia. Nu vrea să-i treacă anii care-i mai are fără s-o vadă măcar". Aceeași Victoria exprimă această idee într-o altă haină metaforică, deschisă însă aceleiași plauzibilități magico-mitice : „Petre, omul ăsta a venit să prindă vremea din urmă".

Plasată într-o ordine semantică fantastică, aventura plină de peripeții misterioase a căutării lui Miron performează, de fapt, tema recurentă în literatura fantastică a „plonjării într-un timp inactual [33]" ; stîrnit de un unchi, Matei, Miron pleacă să-și caute fata iubită la șase-opt ani după ce se măritase într-un alt sat cu unul din neamul „ascuns" al lui Dănilă, Paminode : „ ... I-a venit în cap lucrul ăsta spre dimineață, avea paharul gol dinainte și se uita la mine : «Miroane, unde ți-e fata ? » Și a strigat spre Nicu al Brăilei, care dormea pe vioară : «Scoală și cîntă-i lui Miron : *Parc-au fost vise de noapte, așa le-am uitat pe toate* ». Și au început oamenii de la cumetrie să se întrebe : «Adevărat, ce-o fi cu fata, n-a mai dat un semn de atîția ani. Ia vezi tu, Miroane »".

https://biblioteca-digitala.ro

Astfel Miron trăiește de-adevăratelea sau află prin intermediul Victoriei unele întîmplări cu totul stranii, care depășesc ordinea realului, pătrunzînd în cea a misterului și chiar a fantasticului; este, mai întîi, mișcat de atmosfera ciudată, misterioasă care plutește deasupra casei lui Paminode, ca și cînd ar fi fost sub stăpînirea unei vrăji malefice, și în care nu poate avea acces. Aflată în afara satului, „după o perdea de salcîmi", această casă e înconjurată de garduri prinse în cuie de streșini, dincolo de un zaplaz înalt flăcăul Miron auzind numai straniul zăngănit al unui lanț pe sîrmă cu surpriza mișcării acestuia singur prin curte în bătaia numai a vîntului — ca o autentică dispariție fantastică — ; toată vecinătatea se află sub imperiul unei liniști profunde, nefirești, iar păsările — care zboară în preajmă — încep să bată din aripi abia după ce au trecut de respectivul imobil etc. [34]. În prezentarea casei lui Paminode Dănilă, Șt. Bănulescu creează o atmosferă de mister și prin utilizarea legendelor etiologice născute asupra locurilor și oamenilor izolați de comunitatea rurală tradițională, de „vatra satului"; ca atare, și cei doi băieți erau necunoscuți — pentru fetele ce practicau ritualul magic din noaptea Anului Nou — nu numai fiindcă pentru ei timpul cursese de trei-patru ori mai repede decît timpul normal, obiectiv (precum în basmele populare), ci și pentru că Paminode, tatăl lor, îi crescuse închiși, izolați de restul consătenilor, ca de altfel pe toți din familia sa. Tocmai aceasta este o sursă din care „izvorăște în bună măsură întreg folclorul despre morari, oameni la fel de izolați în marginea comunităților" [35].

Grație informațiilor oferite de Victoria și Petre Uraru, Miron află că o va putea vedea pe nevasta lui Paminode Dănilă, „dropia" sa, doar noaptea pe lună, într-o anumită noapte, conform răbojului pîndarului Petre pe care ține evidența hoților din sat asupra fînului din lunca de la Pădurea Pietroiului, ceea ce intensifică atmosfera de mister susținută prin detaliile referitoare la viața curioasă, insolită, și la practicile magice ale acelor oameni de cîmpie ezoterici, cu vorba în dungă, ceremonioasă dar ambiguă: „M-a bătut cu palma pe umăr: «Așa rămîne, vino de joi în două, la Pădurea Pietroiului. Ai să vezi dropia vara, noaptea și pe lună. Cînd e vorba de fîn pe degeaba, Paminode își scoate din ascunziș și nevasta»".

Toată experiența lui Miron are ca epilog episodul vrăjii avînd ca obiect pe însăși Victoria, femeie aprigă, expertă în materie de vrăji, consultată de Miron, care trăiește cu ea o aventură cu totul stranie, fiind — de fapt — o „a doua poveste fantastică inserată în scenariul realist al nuvelei [36]". Întîmplarea — de neexplicat în ordinea realului — este dezvăluită prin intermediul unei concise povestiri oniric-superstițioase, care sporește iluzia cursului halucinant al faptelor narate și impresia de ambiguu și mister: Miron, venit să caute „dropia", petrece o noapte cu frumoasa femeie a pîndarului în casa și în absența acestuia, povestirea conținînd și arhicunoscutul motiv, segment narativ, al metamorfozei gerontologice — recurent în proza populară fantastică — , căci eroul se trezește a doua zi dimineața singur, iar în curte întîlnește nu pe frumoasa din timpul nopții, ci o arătare cu „părul veșted, nasul ascuțit și gura pungă". La sfîrșitul acestui oniric-fantastic episod al *Dropiei*, mintea lectorului rămîne sub semnul întrebării, continuînd să fabuleze în spațiul — specific fantasticului — al ezitării între planul real și cel misterios, inserția și evanescența elementelor de ordin fantastic în cadrul unei povestiri cu scenariu realist, pe nesimțite, fiind un semn al artei și tehnicii fantastice subtile a autorului. În cele din urmă protagonistul povestitor nu poate să iden-

https://biblioteca-digitala.ro

tifice imaginea fetei iubite altădată între „femeile țepene care-și mișcau coasele printre sălciile de la Pădurea Pietroiului", deși „era lună plină" și privise atent, acest fapt întărind din nou impresia unui timp deosebit trăit de clanul lui Paminode Dănilă și, respectiv, a ireversibilității vremii deja scurse. În ultimă instanță, asupra tuturor faptelor narate — mai mult sau mai puțin verosimile — își pune „pecetea tainei" (precum în fragmentara *Sub pecetea tainei* a lui Mateiu I. Caragiale) „cîntecul dropiei", cîndva știut de Corbu, dar uitat apoi, fiindcă și lui „i-a adormit fîntîna".

După ce am aflat — prin misterul magiei — despre metamorfozarea fantastică a tinerei femei iubețe, Victoria, în bătrîna cu „părul veșted" și „gura pungă" — asemenea unei preschimbări similare prin vrăji malefice a Mărgăritei din povestirea lui V. Voiculescu *Iubire magică* — , descoperim și sfîrșitul aceluiași misterios personaj dintr-o discuție tot despre „cîntecul dropiei", în care apare și un citat versificat pseudofolcloric, precum și o pseudolegendă etiologică în legătură cu un țambalagiu renumit în satele dunărene, Laliù : „Bun la suflet ești, Corbule, tu să-mi porți pe umăr lada cu ce-a mai rămas din zestrea pămîntului, pe care nici proștii, nici deștepții nu mi-au văzut-o cum trebuie. Așa a fost. Racla ei i-am dus-o. I-am cîntat la urmă ce-mi spusese să-i cînt : « Nu mai e Gălav Laliù, Laliù, țambalagiu, nu mai e de-un an și-o lună, și țambalul tot mai sună. Cîntă-n grîu și-n iarbă verde, de văzut nu se mai vede ».(. . .)

— Știu un Laliù, tot țambalagiu, care dă roată prin satele de la Dunăre și caută să se așeze pe acolo — vîră și străinul o vorbă, ca să-l aducă pe Corbu mai spre ziuă.

— Are nume furat. I se opresc cîntecele în cutia țambalului".

„Cîntecul dropiei", despre care se pomenește în nuvele „*Dropia*", poate fi pus în relație cu „cîntecul de cîmpie" omonim din punct de vedere simbolic, *Dropia* fiind un adevărat poem fantastic care imaginează un șarpe „cu cap de vultur" și chip de fată, simbol al frumuseții evanescente, intangibilă precum un ideal amăgitor, amintind de simbolistica „dropiei" din nuvelă, duh invizibil al cîmpiei : „Șarpele cu cap de vultur,/ Cu plete galbene-n jur,/ La gît cu soarele roată,/ Cu piept și sfîrcuri de fată,/ Cu coroană de regină,/ Cu aripile-n țărînă./ Stă cu pieptul dezgolit/ Tremurat în asfințit.//Am cătat dropia-n soare/ Că eram de-nsurătoare./ Mi-am dus mîna peste cîmpi/ Printre praf și printre ghimpi :/ Am vîrît mîna în cer/ Și am dat, vara, de ger./ Mi-a degerat mîna toată :/ O-ntinsesem după fată,/ Cînd s-o fur — prin degete/ Mi-a trecut șarpele rece".

Imaginea emblematică, evanescentă și intangibilă a „dropiei" a fost privită și ca o metaforă-simbol a creației, văzută precum o năzuință permanentă spre un ideal de perfecțiune : a-l atinge rămîne o iluzie a absolutului, fertilă totuși prin menținerea voinței active de desăvîrșire a creatorului [37].

Tot nuvela *Dropia* reia versuri dintr-un alt „cîntec de cîmpie" — izvodit de Șt. Bănulescu prin analogie cu spiritul și forma folclorului zonei natale danubiene — , *Cîntec de seară*, care împreună cu alte asemenea poeme *(Cîntec de dimineață*, *Rugă pe gheață)* plasează destinul lumii terestre sub o viziune cosmică, cu ștergerea distincției obișnuite dintre existența celestă și cea pămînteană, lumească : „— Ferește-ți înțelepciunea de potriveli — îi strigă Miron, adică cel ce vorbise mai înainte despre secetă.

M-ai chemat din răsărit, și-ți răspund din asfințit.

https://biblioteca-digitala.ro

Am plecat de acasă, cu soarele asfințit în cămașă";
„Mă-ntorc acasă / Cu soarele asfințit în cămașă./ . . . / Mă salt din oasele toate/ Și calc între ziuă și noapte./Îmi trece umbra pe lună/ Și-i lasă pe frunte țărînă./Pînă la ziua albă/ Îmi răsar stelele între barbă și iarbă" *(Cîntec de seară)*.

Precum în toate nuvelele bănulesciene care apelează la resursele folclorului și ale mitologiei autohtone, și în *Satul de lut* apar versuri din ciclul *Cîntece de Cîmpie*, date sub forma unor citate folclorice „culese și corese" (At. M. Marienescu) spre a li se intensifica expresivitatea; fragmentul din *Caloienii* prezintă pe lîngă nota incantatorie, magică, a unor versuri extrem de simple — care ascund totuși simboluri profunde — și aerul unor pseudodescîntece și bocete culte, esențializate: „Cînd ne-am apropiat de sat, o voce de femeie din spatele căruței a început să cînte uscat, urmată de vocile strigate ale celorlalte femei: « Ioane Ioane /Gheorghe, Andrei și Miroane, /Nu te uiți la vremea mea./ Ai lăsat-o și pe-a ta,/ Și te duci pe Dunăre, / Pe scîndură, bulgăre, / Îngreși apa și valul, / În urma ta crește malul" ».

Efectul estetic al raportărilor făcute de prozator — sau numai bănuite — la universul mitologiei și folclorului se dovedește a fi benefic chiar în nuvela *Mistreții erau blînzi*, care deschide și lămurește semnificația titlului volumului *Iarna bărbaților*. Avînd la bază un episod real — descris într-un reportaj despre deltă apărut în volumul *Drum în cîmpie*, E.S.P.L.A., București, 1960 — , nuvela n-ar fi avut deschiderile semantico-simbolice cunoscute dacă s-ar fi limitat la întîmplarea-pretext a narațiunii — căutarea dîrză, dar vană a unui petec de pămînt uscat unde să fie îngropat sicriul unui copil — , care rămîne numai un fapt impresionant în sine. Astfel plutirea bărcii lui Condrat, împreună cu nevastă-sa Fenia și cu diaconul Ichim, pe apele învolburate ale deltei, ieșite din matcă sub rafalele de vînt, ploaie și zăpadă, ne poate evoca — într-o perspectivă mitică — parabola biblică legendară a potopului (mitul lui Noe), precum și „interpretarea ei expresionist-eshatologică din poezia lui L. Blaga *Pe ape*" [38]. Apoi, faptul impresionant — de acerbă luptă cu capriciile naturii dezlănțuite — poate chema în mintea și imaginația vizuală a lectorului imaginea populară a atmosferei apocaliptice de stingere universală.

De asemenea, căutarea neîncetată a celor trei personaje ale nuvelei devine simbolică pentru o aspirație profund umană, de împlinire a „datinei" în orice fel de condiții naturale. Îndîrjirea și eforturile supraumane ale protagoniștilor (cuplul Condrat — Fenia) iau și o alură sisifică, amintind — în ultimă instanță — și de intențiile constructive ale unui Meșter Manole: „Condrat săpa mai departe de dună, groapa îi ajungea dincolo de șale. Fenia nu se mai vedea din groapă. Stătea chircită și prindea crengile de stejar de-a lungul pereților. Nisipul se desprindea de pereți, se prăbușea peste crengi, lăsînd găuri adînci, lățind groapa, surpînd-o în toate părțile. Fenia dregea cu palmele peretele într-un loc, îl îngrădea cu crengi, alături cădea iar nisipul în felii mari, umede, stricînd totul. Ceea ce săpa Condrat, în urma lui se astupa".

Finalul tonic, plin de încredere în tăria oamenilor greu încercați de o natură urîtă și rea, a „bărbaților", a fost considerat uneori puțin convingător, vrînd să performeze într-un mod artificial ideea despre puterea de rezistență a oamenilor (L. Raicu); însă apariția turmei de mistreți „blînzi", simpatia cu care pescarii îi primesc, ca și hohotul de rîs pot degaja impresia „de eliberare de sub teroarea potopului și un indiciu

https://biblioteca-digitala.ro

de posibilă reașezare a vieții în aceste locuri năpăstuite" [39], fiind un epilog în orice caz inedit și bogat în sugestii literar-artistice.

Atmosfera apocaliptică a lumii bălților este sugerată și prin reacțiile diferite ale diverșilor actanți ai nuvelei față de oarba dezlănțuire a forțelor naturii. Astfel, aceste reacții se materializează și prin actualizarea unor specii folclorice care potențează stările sufletești trăite de personajele respective. Fenia, soția pescarului Condrat, se exteriorizează prin bocirea copilului mort, pe care n-are unde să-l îngroape, și prin cîntarea cu ură a vorbelor din „cîntecul Vicăi", spus sub forma simultană a bocetului și a blestemului, semn al pasiunilor umane, resentimentelor menținute și în asemenea situații-limită, paroxistice : „Fenia, cu capul culcat pe pînză izbucni într-un fel de plîns. Și din plînsul acela uscat, fără modulații, începu să cînte, la fel de uscat, cîntecul Vicăi. Îl spunea ca pe-un bocet și în același timp ca pe-un blestem. Își plîngea copilul mort, dar și cînta cu ură vorbele din cîntecul Vicăi : «Vică, fată de brezoi,/ Din ce neam ești, din ce soi ? / Te-a născut mă-ta în lotcă, / Dunărea îți fuse doică, / Albie ți-a dat — și lapte / Din lună, țiță de noapte ...»".

Din cîntecul respectiv se desprinde caracterul de o elementară și tulburătoare feminitate a Vicăi, „iepșotina de Vica", de o frumusețe demonică, amenințînd pe bărbații însurați ai satului ; în legătură cu ea circulă adevărate legende și cîntece locale — precum cea lansată de cumnatul Feniei, Vlase — că ar fi fata hoțului haiduc Andrei Mortu, ar găzdui pe acesta și pe hoțul Gură Spovidău, ar face farmece cu ierburi de leac pentru a betegi vitele sătenilor spre a fi mai ușor furate de cei doi hoți recunoscuți ai locurilor : „Crezi tu, cumnată Fenia, că iepșotina asta de Vica, care e fata lui Andrei Mortu și care s-a aciuat, stricata, în satul nostru, crezi tu că nu e ea în legătură cu hoțul de Andrei, cu ta-su ? Ferește-l, Fenio, pe Condrat de Vica, numai la oameni buni a sucit capul cu dragostea ei păcătoasă : (...) Nea Vlase zice că-i țin ascunși la mine de cîteva nopți pe Gură Spovidău și pe Andrei Mortu și că pîndesc împreună cu ei să prădez satul, acuma, cînd a venit urgia peste toți. Zice că am umblat cu farmece și cu ierburi de leac și i-am betegit vaca țintată și că o să i le betegesc pe toate șase, să i le fure mai ușor Spovidău și Andrei Mortu. Nu sînt fata lui Andrei, nu sînt, asta e numai în cîntece, că așa au vrut oamenii, pentru bucuria lor". Alungată din sat și amenințată de apă, încercînd să se apropie de oameni, figura Vicăi apare și ea mai degrabă tragică în cadrul scenariului nuvelei *Mistreții erau blînzi* : „Uite, acum, cînd vine urgia, rămîne adevărul gol-goluț, fără cîntec, și sînt și eu un om amărît ca toți oamenii. (...) M-a blestemat Vlase, că aș fi păcătoasă și aduc nenoroc.(...) Nu vreau să fiu singură. Vreau să fiu cu lumea ...".

În aceeași nuvelă apare, așadar, și o imagine fugară a hoțului haiduc Andrei Mortu — transmisă din substanța „baladei" („cântec de câmpie") omonime —, imagine cu aură legendară, mitică, amintind de figurile haiducilor cîntați de eposul nostru eroic versificat, adevărați eroi care nu puteau fi răpuși decît cu o anume armă sau glonte — Pintea Viteazul, Radu lui Anghel etc. [40] — : „Lumea zice că și Andrei Mortu, tata al hoților, s-a ivit, degeaba se spunea că Andrei ar fi murit din nou și de tot, a cincea oară. De unde ! L-a văzut cineva ieri, în pădurea de lîngă dunele noastre, își cîrpea cămașa într-un copac. Nu se potolește nici acum, cînd e înecat peste tot. L-a înviat apa asta blestemată ca să ne prade și el. Ne pîndește din pădure, cu corbii la un loc". Deși apariția acestei

https://biblioteca-digitala.ro

figuri baladești haiducești pare a fi fără vreo legătură necesară cu firul epic al nuvelei [41], ea sugerează totuși proporțiile inimaginabile, fantastice, ale diluviului și trimite la „cântecul de câmpie" omonim — o „baladă" din care sînt eliminate elementele narative neesențiale, de o concizie aproape lirică, unde se narează biografia lui „Andrei Mortu din Săltava, / Hoț de fete și de mori", care „A murit de patru ori" pînă s-a hotărît să părăsească irevocabil lumea celor vii — : „Nu putea Andrei să moară / Și-a venit și-a patra oară, / Era toamnă, era seară. / N-avea mîini bune s-apuce,/ Picioare-ncotrò se duce / Numai ochii priveau dulce. / Era alb, albit și-n gene, / Avea barbă și-n sprîncene. / Nu putea Andrei să moară / Și-a venit și-a patra oară / Într-o margine de sat : / Spunea basme la copii / Prin tufișuri și prin vii. / Dar aici l-a împușcat / Și nu s-a mai arătat". Figura lui Andrei Mortu din „balada" cultă cu același nume a lui Șt. Bănulescu ne evocă și pe aceea a lui „Rică, fante de Obor" din *Cîntecele țigănești*, de asemenea culte, ale lui M. R. Paraschivescu, iar amănuntul epic că după fiecare „moarte" el lasă cîte un semn („hainele sîngerate", „un picior de lemn de plop", „o mînă și-o ureche", „cuțitul") „ar putea da sugestia unei lumi ce dispare lent, ducînd cu ea secretul unei existențe fabuloase" [42].

Între personajele nuvelei *Mistreții erau blînzi*, cel care are o reacție cu totul ciudată, aparte, în fața stihiilor dezlănțuite este diaconul Ichim, cel care obosește și se plictisește primul în căutarea zadarnică a pămîntului uscat pentru îngropăciune, omul care prin funcția sa în sat ar fi trebuit să se zbată cel mai mult pentru performarea ceremonialului funebru tradițional, adînc îndătinat în mentalitatea populară. Bocetele chiar îl exasperează și-i pune, pe cei doi lăutari ai satului, Dache și Laliù, să cînte la înmormîntare, în mod nefiresc, melodii lumești („Ceva cu pămînt și cu iarbă") : „Dache și Laliù ajunseseră și ei la dună, lîngă barca cu sicriul.(. . .)

— Cîntați, mă ! — le strigă diaconul. (. . .)

— Ce să cîntăm, părinte, că nu știm ce — strigă Dache spre dună.

— Ceva — răcni diaconul. Ceva cu pămînt și cu iarbă, că m-am săturat de bocete. Mi-o fi de atîta văicăreală, treizeci de ani mi-ajunge !

— De care cu pămînt și cu iarbă, părinte ? întrebă Laliù deschizînd ochii mari, și se închină de vorbele diaconului, spunînd încet : «Să fie al nostru păcatul ». Ziceți-i începutul, părinte, dacă-l știți, și-l luăm noi numaidecît.

— Părinte Ichim — strigă Dache — am găsit un cîntec cu iarbă și cu pămînt.

— Nu merge — zise rușinat Laliù, mai mult pentru sine, încercînd țambalul cu bețele. Cîntecul e din cîmpie, mult pămînt și multă iarbă. Nu se potrivește nici la mort, nici la înecați.

— Dacă nu-i porcos, ziceți-l ! răcni diaconul de pe dună. Să nu fie porcos. Se potrivește orice cîntec dacă nu-i porcos.

— Nu-i porcos — răspunse Dache, apăsîndu-și vioara și arcușul pe piept".

Interpretarea de către cei doi lăutari a unui cîntec „cu pămînt și cu iarbă", solicitat de către diaconul Ichim în mod insolit cu prilejul înmormîntării unui copil, duce la performarea vocală de către vioristul Dache a începutului unui alt „cântec de câmpie" bănulescian, *Cântec de dimineață*, care se remarcă prin contopirea marilor mituri, ale pămîntului și cerului, și prin introducerea unor imagini păgîne în iconografia creștină :

https://biblioteca-digitala.ro

„Dache trase arcușul pe coarda groasă, depărtă brusc brațele, lăsîndu-l pe Laliù să alerge singur cu melodia pe corzile țambalului, și cînd crezu că e tocmai momentul să-și facă intrarea cu vocea, începu să cînte răgușit : «Cîmpie, cu porți dărîmate, / Cu ierbile-n cer vărsate, / Crește iarbă-n cer, și-n stele, / Și în călciiele mele ...» Dache, după ce «duă» de cîteva ori vorbele cîntecului, trase pe arcuș, drept sfîrșit, obișnuitul său marș scurt".

Toate aceste citate versificate din prozele lui Bănulescu, date drept folclorice — precum amintitul cîntec al lui Dache sau bocetul din *Vară și Viscol* — , exemplifică o trăsătură specifică a operei bănulesciene și o dorință permanentă a autorului ei : „vorbirea frumoasă și plină de miez semnificativ" [43]. Impresia de pitoresc, adeseori de natură folclorică, lăsată uneori de nuvelele bănulesciene, nu este atît consecința asimilării narative a unor elemente insolite de cultură populară — care să sugereze o atmosferă stranie, fără a avea totuși vreo legătură necesară cu proza respectivă sau cu semantica sa — , cît a modalității prozatorului de stilizare a materiei realității. Dublat de un autentic poet, naratorul Șt. Bănulescu creează aproape tot timpul o disonanță între comentariul său narativ propriu-zis, adeseori obiectiv, distant, și dialogurile poetice — specifice unor personaje ale prozei sale — sau citatele versificate date drept populare, performate de asemenea de unii actanți ai narațiunilor sale. Ca atare, acest mod de exprimare narativă, concretizat „într-o proză paremiologic-psalmodică" [44], caracterizează aproape toate personajele bănulesciene mai mult sau mai puțin, iar în cazurile cele mai evidente această aptitudine poetică este prezentată de către autorul însuși drept „un beteșug" (ca în cazul lui Corbu din *Dropia*, molipsitor și pentru Miron).

Totuși, fiindcă în cele mai numeroase asemenea cazuri autorul se identifică el însuși cu acest fel poetic-paremiologic de exprimare a personajelor prozelor sale („Așa e cumnatul Vlase, frumos vorbește, tot să stai, să-l asculți" — spune Fenia în *Mistreții erau blînzi* ; priveghiul Nerejilor din *Vară și Viscol* este „lucru frumos" etc.), nu avem motive deosebite pentru a socoti proza lui Bănulescu în cadrul modalității pitorești de valorificare artistică a folclorului și mitologiei. Prin urmare, limbajul insolit — identificat la personajele bănulesciene — nu este consecința vreunei intenții exprese a autorului, precum la prozatorii reprezentativi pentru modul pitoresc de abordare a creației populare în opera lor : D. R. Popescu și Fănuș Neagu. Deși, în intenția scrierii unei proze cît mai modern originale, autorul *Dropiei* apelează uneori marginal la modalități pitorești de asimilare artistică a unor elemente mitico-folclorice, chiar la insolitul anecdotic cu sau fără trimitere la folclor (precum începutul fabulos-bucolic al *Dropiei* ; apariția stranie a hoțului haiduc Andrei Mortu în timpul diluviului din *Mistreții erau blînzi* ; fabulările satului patriarhal despre dispariția soției lui Fuierea și despre căutările acestuia „cu calul pe sub pămîntul cărării", în *Dropia* ; porecla „spionul Mariei Tereza", adresată fără nici o noimă unui personaj, ca și onomastica în general singulară prin sonoritățile ei a personajelor bănulesciene etc.), pitorescul rămîne totuși un aspect secundar în creația lui Șt. Bănulescu — în comparație cu scrierile prozastice în care acesta este prioritar, scop în sine, dominant asupra tuturor celorlalte formule artistice creative — , neinfluențînd destinul estetic al nuvelelor sale.

Acest pitoresc de sorginte folclorică — de care sînt atrași, în general, mulți scriitori români — nu afectează atît semantica nuvelelor lui Bănu-

https://biblioteca-digitala.ro

lescu, cît procedeele lor narative, în cele mai multe cazuri elementele pitoreşti facilitînd „receptarea în limitele firescului a întîmplării de fond a naraţiunii" [45]. Astfel, evocarea întîmplării petrecute cu treizeci de ani în urmă — la începutul nuvelei *Vară şi Viscol* — (acea ciudată plecare la oaste a oamenilor pe Dunărea îngheţată, fără vreo legătură stringentă cu firul epic propriu-zis al naraţiunii, afară doar de funcţia de ramă şi de conturare a mentalităţii patriarhale a ţăranilor din Glava, performatori încă ai unor tradiţii etnofolclorice spectaculoase, vechi) rămîne numai un simplu procedeu narativ-artistic. Scopul urmărit de prozator, prin intermediul acestuia, este explicitarea etimologică a multelor toponime generate de întîmplarea respectivă („Plopii lui Tobol", „Cotul lui Gaulea", „Malul cu sălcii", „Casa Milionarului" etc.), evidenţiind narativ capacitatea personajelor sale de asimilare a istoriei la tradiţia lor populară şi sugerînd — într-un anumit sens — recurenţa unor fapte de viaţă trecute.

Depăşind modalitatea pitorească de valorificare literar-artistică a folclorului şi mitologiei autohtone, proza lui Şt. Bănulescu — împreună cu aceea a lui V. Voiculescu — se afiliază orientărilor mai noi, moderne, printre care se numără cultivarea situaţiilor onirice, care capătă o pondere remarcabilă. Dacă pentru Voiculescu visul devine o sondă de intuire a mentalităţii unor perioade imemoriale ale umanităţii — bazat pe psihologia arhetipală, abisală —, pentru Bănulescu oniricul incifrează aspiraţiile personajelor sale şi înfrumuseţează existenţa ternă a unora dintre acestea, fiind performat sub chipul mitului poetic, precum visul diaconului Ichim, din *Mistreţii erau blînzi*, care ia alura unei autentice legende etiologice cosmogonice.

Putem concluziona că elementele de cultură populară — adoptate de către Şt. Bănulescu — se insinuează firesc în structura narativă a prozei sale dominînd toate celelalte soluţii artistice cerute de prezenţa acestora, opera sa constituind un moment de referinţă al literaturii române contemporane în privinţa transsubstanţierii literare a valorilor folclorului şi mitologiei autohtone, şi stabilind jaloanele unor modalităţi mai moderne de valorificare cultă a artei populare.

NOTE

[1] Ajuns acum la a IV-a ediţie : 1965 ; 1966 ; 1971 ; 1979, ediţie definitivă cu o Addenda cuprinzînd *Cîntece de Cîmpie*, Bucureşti, Editura Eminescu, „Biblioteca de proză română contemporană".

[2] Cf. *Scriitori români* (*Mic dicţionar*), Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1978, p. 69.

[3] Cf. Marian Popa, *Dicţionar de literatură română contemporană*, Ediţia a II-a revizuită şi adăugită, Bucureşti, Editura Albatros, 1977, p. 73.

[4] Cf. Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I. Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974, cap. *Evoluţia prozei*. VI. *Realismul artistic şi vizionar, Ştefan Bănulescu*, p. 383 — 394.

[5] Cf. Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Bucureşti, Editura Minerva, „Momente şi sinteze", 1975, p. 171—176.

[6] Cf. *ibidem*, p. 176.

[7] Cf. *Argument la relipărirea de faţă*, în vol. *Iarna bărbaţilor. Nuvele*. Ediţie definitivă, p. 322.

[8] Cf. *ibidem*, p. 321.

[9] Cf. I. Oprişan, *Prezenţa multiplă a culturii populare în literatura contemporană*, cap. *Către profunzimea culturii populare*, în vol. *Temelii folclorice şi orizont european în literatura română*. Sub îngrijirea ştiinţifică a dr. Ovidiu Papadima, Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice a R. S. România. Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", Bucureşti, Editura Academiei R.S. România, 1971, p. 441.

https://biblioteca-digitala.ro

[10] Cf. Gabriel Dimisianu, *Nouă prozatori*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977, p. 8.

[11] Vezi Henri H. Stahl, *Teorii şi ipoteze privind sociologia orînduirii tributale*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, „Biblioteca de sociologie", 1980, Partea a II-a, *Formaţiunile social-economice comunitar-agrare*, cap. I, *Comunismul primitiv, formaţiunile tribale şi comunităţile agrare*, p. 61—83.

[12] Cf. *Opera literară a lui V. Voiculescu* (studiu introductiv la) *Povestiri*, vol. I, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966, p. XXXV—XLI *passim*.

[13] Cf. Eugen Simion, *op. cit.*, p. 383.

[14] Cf. Ion Negoiţescu, *Ştefan Bănulescu, „Iarna bărbaţilor"*, în vol. *Scriitori moderni*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966, p. 483—489.

[15] Cf. *Universul prozei*, cap. *Prozatori români contemporani. Ştefan Bănulescu*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1976, p. 134—135.

[16] Cf. *ibidem*, p. 140.

[17] Cf. I. Oprişan, *op. cit.*, p. 442.

[18] Vezi, în acest sens, Ov. Papadima, *Universalitatea culturii naţionale*, în „România literară", an III (1970), nr. 37, p. 3.

[19] Vezi Mihai Coman, *Sora Soarelui*, Bucureşti, Editura Albatros, 1983.

[20] Cf. Sergiu Pavel Dan, *op. cit.*, p. 172.

[21] Cf. N. Balotă, *op. cit.*, p. 140.

[22] Cf. Ion Negoiţescu, *op. cit.*, p. 483—489 *passim*.

[23] Cf. Sergiu Pavel Dan, *op. cit.*, p. 173.

[24] Vezi Mihai Pop, *Măştile de lemn din Bîrseşti-Topeşti, Vrancea*, în „Revista de Folclor", an III (1958), nr. 1, p. 7—26.

[25] Cf. *Argument la relipărirea de faţă*, în *vol. cit.*, p. 322.

[26] Cf. *ibidem*, p. 323.

[27] Cf. Eugen Simion, *op. cit.*, p. 391.

[28] Cf. *ibidem*, p. 393.

[29] Cf. Sergiu Pavel Dan, *op. cit.*, p. 174.

[30] Cf. *ibidem*.

[31] Cf. I. Oprişan, *op. cit.*, p. 443, nota 24.

[32] Cf. Eugen Simion, *op. cit.*, p. 392.

[33] Cf. Sergiu Pavel Dan, *op. cit.*, p. 175.

[34] Vezi, în acest sens, Mioara Apolzan, *Atmosferă şi compoziţie în proza lui Bănulescu*, în „Revista de istorie şi teorie literară", tom. 19(1970), nr. 1, p. 99—108.

[35] Cf. I. Oprişan, *op. cit.*, p. 445, nota 27.

[36] Cf. Eugen Simion, *op. cit.*, p. 389.

[37] Vezi Gabriel Dimisianu, *op. cit.*, p. 9.

[38] Cf. I. Oprişan, *op. cit.*, p. 443.

[39] Cf. Eugen Simion, *op. cit.*, p. 386.

[40] Vezi Al. I. Amzulescu, *Cîntecul epic eroic. Tipologie şi corpus de texte poetice*. Institutul de Cercetări Etnologice şi Dialectologice. Colecţia naţională de folclor, Bucureşti, Editura Academiei R. S. România, 1981, cap. *Catalogul subiectelor narative şi al variantelor*. II. „Vitejeşti". 2. „Haiducii", p. 131—133 *Radu Anghel* 100(101) ; p. 137—138 *Pintea viteazul* 115(111).

[41] Vezi I. Oprişan, *op. cit.*, p. 446.

[42] Cf. Eugen Simion, *op. cit.*, p. 394.

[43] Cf. I. Oprişan, *op. cit.*, p. 447.

[44] Cf. *ibidem*.

[45] Cf. *ibidem*, p. 446—447.

RACINES FOLKLORIQUES DANS LA PROSE DE ŞTEFAN BĂNULESCU

Résumé

L'étude constitue la variante concentrée du chapitre consacré aux „racines folkloriques et mythiques autochtones" de la création en prose d'un remarquable écrivain de la littérature roumaine contemporaine.

En effet, c'est une partie constitutive de la deuxième section (consacrée à la prose roumaine actuelle) de notre travail — élaboré dans l'In-

https://biblioteca-digitala.ro

stitut de recherches ethnologiques et dialectologiques de Bucarest — qui se propose d'identifier le substratum folklorique et mythique autochtone de la littérature nationale contemporaine (d'après la Libération), du point de vue de ses auteurs représentatifs, voire même préfigurer une possible typologie de la valorisation littéraire-esthétique de la culture populaire roumaine.

L'objet de l'étude est constitué par le volume *Iarna bărbaților*, considéré un vrai événement dans l'évolution de la nouvelle roumaine d'après la II[e] guerre mondiale. Les nouvelles de Șt. Bănulescu, remarquables créations artistiques (semblables à celles de V. Voiculescu) attestent la transsubstantion esthétique du folklore et de la mythologie autochtone dans la littérature roumaine actuelle.

Finalement, le but de notre démarche est d'identifier les principaux motifs et séquences narratives d'inspiration folklorique, ainsi que „les racines folkloriques" au niveau de „la poétique de la prose" de l'auteur de *Iarna bărbaților*.

https://biblioteca-digitala.ro

UCENICIA LĂUTARULUI

SPERANȚA RĂDULESCU

Cînd lăutăria este prin tradiție ocupația de bază și principalul mijloc de subzistență al familiei, îndrumarea copilului către muzică este un gest firesc, care se comite fără reflecție, fără comentarii, fără alternativă, fără împotrivire. Este limpede că băiatul trebuie să învețe, și încă repede, pentru a deveni cît mai curînd un sprijin al tatălui în întreținerea numeroasei sale familii. Întrebarea „de ce ai devenit lăutar?" deconcertează, părînd lipsită de sens. „De ce? ! Dacă părinții au fost muzicanți !" (7882, Gheorghe Gajună, fligornist ; Valea Mare — Vaslui) ; „Neam de neamu' meu iera lăutari" (8278, Niculaie Enache, cobzar ; Bughea de Sus — Argeș) ; „Păi dacă tata o cîntat cu vioara, păi am crescut cu ia în casă ș-am învățat. Ieram patru copii și numa tăți am învățat muzica" (3985, Gheorghe Covaci, viorist ; Dragomirești — Satu Mare) ; „Moșu' o-nvățat pe tata, tata pe mine" (3633, Victor Radu, viorist ; Morăreni — Mureș) [1].

Muzicanții nu constituie însă o breaslă închisă, ei pot coopta membri din alte categorii sociale, după cum pot elimina din rîndurile lor pe cei care nu-și onorează condiția. Există cazuri în care un copil de agricultori sau meseriași îmbrățișează lăutăria în urma dorinței sale manifestate cu fermitate, dorință înțeleasă iar uneori încurajată de părinte : „Iei (lăutarii) a venit și-a cîntat o nuntă aicea și văzîndu-i că iera simpatizați de popor, l-am obligat pe taică-meu să mă ducă la iel (Marin Pătureanu din Lingureni — Vlașca), să-nvăț vioara" (4603, Vasile Anghelache, viorist ; Greaca — Călărași) ; „Tata mnieu m-o trimes, am avut plăcere să învăț" (3917, Andrei Codruș, viorist ; Șomcuta Mare — Satu Mare). Condițiile formării ca muzicant sînt în general mai puțin prielnice ; lipsit fiind de sprijinul constant al cuiva din stricta proximitate, exemplul sau exemplele de imitat fiindu-i mai puțin la îndemînă, ucenicia băiatului urmează o traiectorie întrucîtva diferită. În situația în care tatăl își poate permite să-l încredințeze unui muzicant profesionist, handicapul se micșorează, devine perfect recuperabil. Dacă părintele nu dispune însă de resurse materiale suficiente pentru a-l trimite la învățătură, eforturile copilului pentru a se autoinstrui sînt îndoite, dar șansele de reușită, deși mici, sînt reale. Există și un avantaj al outsider-ului care forțează prin mijloace neconvenționale intrarea în „breasla" lăutarilor : acela de a fi mai puțin expus la influențele muzicii de mahala (denumite în ultima vreme în mod impropriu „muzică lăutărească") care se dezvoltă cu precădere în comunitățile lăutărești ample, situate la periferia orașelor sau în sate care au contacte frecvente cu orașul. Două exemple sînt în acest sens concludente : cel al lui Sidor Andronicescu (Fundu Moldovei — Suceava) și al lui Căliment Căilean (Șanț — Năsăud), ambii vioriști autodidacți și pasionați constructori de instrumente, care au atins performanțe excepționale, păstrînd nealterat un stil țărănesc de cea mai nobilă factură.

https://biblioteca-digitala.ro

Ucenicia se desfășoară în cîteva etape, care se parcurg succesiv sau simultan, a căror durată depinde, în mod obiectiv, de instrument (gradul de dificultate și funcția — melodică sau acompaniatoare — a acestuia în taraf), și în mod subiectiv, de dotarea și sîrguința învățăcelului și de circumstanțele vieții sale:

1. **formarea ca instrumentist (studiul individual)**

a) îndrumată și controlată de profesor;

b) nesupravegheată, bazată pe imitarea muzicanților mai vîrstnici;

2. **formarea ca om de echipă (ucenicia în taraf).**

Nu există o vîrstă considerată optimă pentru începerea ucenicie. Unii copii se apucă să învețe de cruzi, de la cinci, șase sau șapte ani; pentru majoritatea învățătura începe la 10—12 ani, uneori mai tîrziu. Desigur, vioara — instrumentul cel mai dificil — se deprinde mai de timpuriu, dar în orice caz tardiv din perspectiva muzicienilor cultivați. Sînt frecvente situațiile în care studiul individual al instrumentului începe la 15, 16 sau chiar 18 ani, vioristul ajungînd foarte curînd la o agilitate tehnică și o măiestrie interpretativă deosebite. „Aveam 18 ani cînd am început s-o învăț, așa d'e joc. La doi an'i am zis bin'e d'e jucau" (5244, Gavrilă Miclea; Micleşti — Alba); „Cîn' ieram di 26 di ai am învățat" (5315, Dan Mihail; Șeulia — Mureș). Fircă Păun din Renașterea — Ilfov (4889) pretinde chiar că a pus mîna pe vioară la 45—46 de ani; cazul este însă rar, atipic; în plus, trebuie ținut cont și de faptul că lăutarul fusese pînă atunci țambalagiu și solist vocal, „gurist".

1. a) *Ucenicia cu profesor*

Tatăl, bunicul, unchiul, un frate mai mare sau un lăutar priceput din sat, oraș sau împrejurimi pun în mîna băiatului un instrument și încep să se ocupe, mai mult sau mai puțin constant și sistematic, de instruirea sa.

Dacă copilul provine dintr-o familie de lăutari, tatăl este cel care alege instrumentul. El ține cont de aptitudinile copilului — pe care a avut competența și răgazul să le testeze — dar mai ales de perspectivele pe care i le asigură fiului. În primul rînd, el are grijă ca instrumentul pentru care optează să fie la modă sau în ascensiune de popularitate:

„Atunci avea nevoie de chitariști, nu iera cobzari" (6275, Alexandru Gruia; Poiana Mare — Dolj);

„În timpu' ăla aveam cobzari, atunci cobza iera primul, țăranii juca bine după cobză, la urmă a ieșit țambalele" (4955, Gheorghe Stoica; Clejani — Giurgiu);

„S-o ivit atunci țambalu' în sat la noi, și io am fost amator" (4221, Dumitru Iordache; Munteni — Vaslui).

În al doilea rînd — sau poate în primul — tatăl se preocupă ca fiecare dintre copiii săi să deprindă un alt instrument pentru ca, mai tîrziu, să poată forma împreună cu ei un „taraf de familie": „Și tata a zis că decît să mă facă viorist mai bine un chitarist bun, mai am frați care cîntă cu vioara, mai mari ca mine" (6275, Alexandru Gruia; Poiana Mare — Dolj).

Opțiunea tatălui nu este întotdeauna inspirată: modele trec, familiile se destramă, copiii au, poate, înclinații nebănuite ... Drept urmare,

https://biblioteca-digitala.ro

primul instrument învățat nu este obligatoriu cel în care lăutarul se va specializa definitiv. Abandonarea sa ulterioară și alegerea altuia nu este o dramă; de altfel este firesc și necesar ca un bun muzicant să stăpinească mai multe instrumente. Motivele și circumstanțele reprofilării vor fi însă examinate pe larg într-o altă lucrare [2].

Învățătura cu un profesor — din cadrul sau din afara familiei — este atent și metodic condusă și supravegheată. Lăutarii sînt rareori capabili să descrie coerent și detaliat metoda prin care au ajuns la stăpînirea instrumentului. Dar relatările lor — foarte plastice de altfel — , adunate și examinate comparativ, pot duce la conturarea unor concluzii:

„Știu c-am urmat vo jumătate de an la iel. Zilnic urmam la iel, iera aproape de noi, acilea. Făceam și două ore, și trei ore ... Mi-arăta: pune dejetu'! Cîntam o dată cu iel, mă lăsa singur și m-asculta; ce nu iera bine, iar mă corecta" (4887, Constantin Chiriță, viorist; Renașterea — Ilfov);

„Vo trei ani în fiecare zi mă lua la repetiție; mă lua dă dimineață, ca un ceas jumate, după masă ca un ceas jumate" (4955, Gheorghe Stoica; Clejani — Giurgiu);

„O fost unu' care-mi arăta, un țigan din Bucium, unu' Turicuț; io făceam contra lui cu vioara. Numa'asta (contra, secunda) mni-o arătat-o, că pe urmă luam io zicălile din cap. Asta a durat timp d'e-on an — doi" (5244, Gavrilă Miclea, viorist; Micleşti — Alba);

„Ia (vioara) să-nvață-n doi-trei ani, da' io am imvățat-o-n șasă luni ... În toate zilele pă la iel acas' am stat patru — cinci ore pe zi, și dimineața și după masa ... Cîntam cu iel alături. Adică l-auzeam pă iel cîntîn' și făceam și ieu" (4971, Mitică Burcea, viorist-gurist; Merenii de Sus — Teleorman);

„Întîi am știut să cînt țiiturile la sol, re ... depinde pă cum cînta iel (tatăl). Apoi cadența (țiitura, acompaniamentul) dă ungurească, sîrbă ... după cum trebuia. Mai întîi am învățat dintre cîntece și pe urmă cîte un joc mai ușurel ..." (8203, Alexandru Manea, viorist-gurist; Fureşti — Argeș);

„Am început să cînt pă la doișpe ani cu moș Gheorghiu. Tatăl meu a fost țambalagiu, aveam instrument în casă, cu iel am învățat cum să ține 'es-tam'. Da' moș Gheorghiu m-a făcut pă mine țambalagiu. Mă uitam la dînsu' cînd cînta cu țambalu', ieram atent. Unde nu știam, mi-arăta iel. Pînă-n patruzeci am învățat, dă la doișpe ani (aproximativ cinci ani)" (4932, Petre Manole; Clejani — Giurgiu);

„Unchiu' iera viorist, da' mi-arăta și la țambal, că să pricepea și la țambal". Învățătura a durat doi ani; în fiecare zi profesorul îi arăta altceva, apoi îl lăsa să exerseze singur; a locuit la el vreo jumătate de an. „După doi ani am început să cînt tot cu alți ca mine, tineri, că cu iel nu puteam să cînt, că iel iera om serios, în ietate" (4889, Fircă Păun, țambalagiu și viorist; Renașterea — Ilfov);

„Tata m-a pus, și-n patru ani m-a făcut cobzar, m-a luat cu iel la cîntare ... mi-arăta acordurile ... a fost un bun muzicant, cunoștea și vioara, și chitara. Întîi la mai ușor m-a pus" (6275, Alexandru Gruia, cobzar și chitarist; Poiana Mare — Dolj);

„Mi-arăta un' să pui dejetele ... iel cînta din gură, ieu din chitară, cîntece bătrîne". A învățat cam un an și jumătate, ... „peste săptămînă

https://biblioteca-digitala.ro

cîn' venia de la nuntă de avea timp de sta acasă ... Vo două ore mi-arăta pe zi așa, mai mult nu ... făcea citeodată dimineața pînă la nouă și pe urmă sara făcea" (6277, Gruiță Ștefan, chitarist; Poiana Mare — — Dolj);

„Mai întîi suflatu', apoi degetația, tonurile. Grefele, aistea-s mai importante; dacă nu le știi pe aistea, degeaba știi a sufla". Ucenicia a durat două luni. „M-am vîrît în cîntare de la început, da' cîntam unde putiam io" (7895, Iordache Lungu, fligornist-bas; Fereşti — Vaslui);

„Întîi am ținut cu el secunda, și pe urmă, din ce în ce ..." (5464, Roman Varioglu, clarinetist; Pașacîșla — Tulcea);

„Întîi am învățat țiiturile ca să putem lua tonul din cap pentru mai departe" (4684, Gheorghe Stancu, țambalagiu și gurist; Tamași — Ilfov);

„De la un frate al meu am învățat; ieram mic dă vreo zece ani; bine mă-nvăța să cunosc muzica, tonurile, secunda. Numai iel avea cobză, ieu n-aveam ... mă-nvăța cum să țin degetele, cum să țin măsura. Mă uitam la iel cum pune degetele, țineam minte, după aceia mi-o da mie, io cîntam cu ia. Un an de zile am învățat, al doilea am început să cînt" (4922, Costică Gîndac, viorist și cobzar; Clejani — Giurgiu);

„Mă-nvăța cîntecu' din gură, mi-arăta apoi la călcători. În timp de-o săptămînă învățam o cîntare". Nu l-a bătut: „io ieram mai hoț ca iel, cum mi-arăta călcătura, i-o furam" (11898, Miron Stingă, clarinetist; Mîndra — Brașov);

„Întîi am învățat țiiturile și la urmă melodiile. La orișce instrument ie aceiași regulă. Cu țiitura poți de-acu' să te descurci, să cîștigi. Dacă le-ai prins bine în ureche, la urmă melodiile vin mai repede. Orișicare muzicant trebuie să știe țiiturile" (4685, Vasile Stancu, viorist; Tamași — Ilfov).

Se pare deci că, cu excepția celor care ucenicesc la un profesor instruit sau cvasiinstruit de la oraș — și există o asemenea categorie, mai largă decît s-ar putea crede, de care ne vom ocupa ceva mai jos — primele elemente pe care le asimilează lăutarul sînt, indiferent de instrument: a) poziția, trăsătura de arcuș, digitația, grifurile; b) prinderea după auz a „tonurilor"; c) formulele și modalitățile de acompaniere, „țiiturile"; și, în fine, în cazul celor de la instrumentele melodice, d) melodiile propriu-zise. Profesorul explică și exemplifică elementul predat, cîntă împreună cu elevul, îl lasă să exerseze singur, pentru formarea și consolidarea reflexelor iar apoi, în lecția următoare, controlează gradul de asimilare. Ședințele de lucru sînt relativ regulate, frecvente și în orice caz intensive.

Majoritatea lăutarilor își amintesc că primele melodii învățate au fost cîntece:

„Mai întîi am învățat dintre cîntece și pe urmă cîte un joc mai ușurel, o horă ... Mai pe urmă am luat-o cu sîrbele și apoi cu brîul, care ie cel mai frumos dar și mai greu ..." (8203, Alexandru Manea, viorist; Fureşti — Argeș);

„Din prima dată știam să facem lucrul ăsta" (informatorul exemplifică o țiitură) ...; „pe urmă am încercat cîntece, milodii după ureche" (4305, Aurel Gore Dima, viorist; Teiș — Dîmbovița).

https://biblioteca-digitala.ro

Cîtorva lăutari cîntecele le-au părut însă mai dificile, drept care le-au deprins mai tîrziu :

„ ... din ce în ce am început să învăţ cîte o sîrbă, o horă, pe urmă un vals, tango ... Cîntece am început să învăţ mai tîrziu, că ie mai grele" (5864, Roman Varioglu, clarinetist ; Paşacîşla — Tulcea) ;

„... şi pă urmă am luat să cîntăm jocurile. Cîntecile le-am luat mai la urmă" (4684, Gheorghe Stancu, ţambalagiu şi gurist ; Tamaşi — Ilfov).

Gradul de dificultate al pieselor aparţinînd unei specii folclorice sau alteia este desigur dependent de tehnica proprie fiecărui instrument, dar şi de complexitatea melodico-ritmică generală şi densitatea ornamentaţiei din zonă. Nu deţinem deocamdată suficiente date pentru a trage concluzii în acest sens ; observăm doar că vioriştii par să deprindă mai lesne cîntecele decît ceilalţi instrumentişti.

Procesul memorării după auz şi al transpunerii instrumentale a melodiilor este obscur. Nu există, după cîte ştim, consemnări documentare lămuritoare în această privinţă. Fiind regizat de mecanisme subconştiente, lăutarii sînt incapabili să-l descrie ; la rîndul lor, anchetatorii nu găsesc modalităţile optime pentru a-i stimula pe subiecţi să se introspecteze, să caute să şi-l explice. Presupunem că memorarea propriu-zisă are ca suport raportarea melodiilor noi, de reţinut — integrale şi/sau pe fragmente —, la melodii sau frînturi cunoscute, eventual stereotipizate. Cît despre transpunerea instrumentală, ea pare să se fondeze pe *corelarea simţului auditiv cu cel tactil :* muzicantul receptează intervalele şi succesiunile intervalice şi le transformă, inconştient şi instantaneu, printr-un scurt-circuit psihic, în distanţe fizice şi succesiuni de mişcări ale degetelor (braţelor, buzelor etc.) pe instrument.

Învăţătura este aspră, copilul — fie din familie, fie străin de neam — nu este cruţat de pedepse corporale prin care îşi plăteşte greşelile şi neatenţiile :

„Îm' mai da cu arcu' păstă unghii ..." (7071, Pamfil Deoanca, violonist ; Deoncani — Alba) ;

„Mai căpătam cît'e una din cîn' în cîn' " (5176, Gligor Musca, violonist ; Abrud — Alba).

Peste ani, lăutarii îşi amintesc fără umbră de resentiment de corecţiile care le-au fost aplicate :

„ ... păi sigur, nu iera iel stăpînu', profesoru' ; mai plîngeam, copil dă zece ani ..." (4971, Mitică Burcea, violonist şi gurist ; Merenii de Sus — Teleorman) ;

„Mai m-atingea, că iel iera nervos ; nu mă supăram, n-aveam de ce să mă supăr, că io-s vinovat" (4887, Constantin Chiriţă, violonist ; Renaşterea — Ilfov).

În perioada uceniciei, copilul stă uneori ceasuri întregi în casa profesorului său. Dacă acesta locuieşte în alt sat sau oraş, învăţăcelul se mută efectiv la el şi îl urmează în toate localităţile în care se deplasează :

„Terminasem şcoala. M-a dus acolo cu căruţa. Am stat un an de zile la iel. După patru luni de zile m-a băgat direct să iau conducerea unei nunţi" (4603, Vasile Anghelache, violonist ; Greaca — Călăraşi) ;

„Am stat două săptămîni la iel ca să învăţ ... aveam 19 ani. La urmă am învăţat de la Peciu Peicof din comuna Mihai Viteazu, în acelaşi

https://biblioteca-digitala.ro

an. Tot vro două săptămini" (5799, Stan Nicolae, viorist; Cangalia — Tulcea).

Cînd profesorul și elevul sînt neamuri, lecțiile sînt gratuite:

„... nu i-am plătit nimic, iera unchiu-mio" (4938, Dumitru Moțoi, basist; Clejani — Giurgiu);

„... nu i-am plătit nici un ban, că iera ruda mea" (4971, Mitică Burcea, viorist și gurist; Merenii de Sus — Teleorman).

Uneori nici profesorii străini de familie nu pretind răsplată pentru osteneala lor:

„Nu plătia, o fășeam de șinste; așa-i meseria asta, să faşe d'e plăsere" (7121, Gheorghe Muntean, viorist-profesor; Borosd — Hunedoara);

„Nu să-nvăța pă bani. Dacă n-avea rude, îl învăța de milă, să-și facă pomană cu iel, să zică bogdaproste" (4939, Dumitru Moțoi, basist și gurist; Clejani — Giurgiu).

Alteori copilul se revanșează „ținînd secunda" gratis la nunți și hore sau ajutîndu-și meșterul la treburile gospodărești:

„Nu, nu i-am plătit, îi făceam corvadă, îi vedeam de vacă, de cai, de ce-avea iel acolo pă la țară" (4887, Constantin Chiriță, viorist; Renașterea — Ilfov).

Dar în majoritatea cazurilor ucenicia se plătește în bani sau produse:

„I-am plătit 2000 de lei" (pentru trei luni de învățătură, în 1949); „atunci iera bani, să știi, iera o vacă ... mîncarea mea și spălatul mieu, tot" (11898, Miron Stîngă, clarinetist și viorist; Mîndra — Brașov);

„I-am dat doo mii în bani, zece duble de grîu, zece de porumb, alimentația mea" (pentru aproximativ un an, în 1961) (4603, Vasile Anghelache, viorist; Greaca — Călărași);

„L-am loat permanent la mine vo juma' de an. Mi-a dat tat-so 1000 dă lei și doi purcei ... avia întreținere, i-aducea de-acasă făină, legume, și nevastă-mia gătia" (4887, Constantin Chiriță, viorist-profesor; Renașterea — Ilfov);

„Mai plătesc, mai ajută și la lucru, mai dă două-trei litre de porumb pă lună, sau în bani o mie de lei pă lună (în 1950)" (3634, Radu Vasile Rusu, viorist-profesor; Morăreni — Mureș).

În pofida faptului că ucenicia aspră îl obligă la privațiuni iar meseria îi este uneori impusă, copilul învață de obicei cu tragere de inimă: „am avut plăcere și am învățat" (3917, Andrei Cotruș, Șomcuta Mare — Satu Mare); „mi-a foz drag de ia s-o învăț" (4603, Vasile Anghelache, Greaca — Călărași). Un singur lăutar își amintește cu nedisimulată tristețe de aspirațiile pe care și le-a reprimat pentru a învăța muzica: „Dupe ce am terminat cele patru clase primare, eu am cerut tatălui meu să mă dea la o meserie ce doream eu; el n-a voit, spunînd că-i trebue mînă de ajutor, viorist, să-l ajute să-și crească cei zece copii ai săi" (4310, fișă autobiografică, Theodor Alecu Dumitrescu, viorist; Pitești — Argeș).

Unii învățăcei eșuează din lipsă de aptitudini sau sîrguință. Radu Rusu, ceteraș din Morăreni — Mureș, pe lîngă care ucenicesc mulți lăutari, observă că „dacă n-are urechie, nu mai îl învăț că n-are niș un rost" (3634).

Cîteva din documentele de arhivă consultate se referă — din păcate sumar — la așa-numitele „școli de lăutari". Se pare că muzicanții din centrele lăutărești mai puternice (orașe sau sate) — grupați în propriile lor cartiere și ducînd o viață întrucîtva independentă de cea a restului comunității — au înființat pe alocuri, din inițiativă și cu forțe proprii,

https://biblioteca-digitala.ro

„instituții de învățământ muzical" neoficiale, cu funcționare cvasiregulată la dispoziția propriilor lor copii:

„Sîntem șase persoane, luăm copii. Nu acuma, că-i timpu' de lucru; din sectembrie ne ocupăm cu muzica. O oră-două pe zi ... Anul trecut am avut doi copii; vin tot la două zile ... Prima dată îi învăț două-trei tonuri, mîne alte tonuri ..." (3633, Victor Radu, viorist-profesor; Morăreni — Mureș);

„În timp de trei ani am dat rezultate destul de frumoase, bun înțeles, fiind atent la fratele meu care făcea școală cu băieții la noi acasă" (4810, fișă autobiografică autografă, Ion Zlotea, cobzar-profesor; Teghеș — Ilfov).

După spusele (din păcate neconsemnate) ale vioristului Gheorghe Ceamă-Tăplău, o asemenea școală pare să fi existat, pe la începutul secolului, și în comuna Șuțești — Brăila.

Puținătatea informațiilor ne împiedică deocamdată să adîncim acest subiect, abordat pentru întîia dată de Ovidiu Bîrlea, într-o lucrare de tinerețe [3].

1.b) *Imitarea nesupravegheată a maturilor*

Imitarea necontrolată a maturilor joacă un rol important, esențial, în formarea lăutarilor, chiar și a acelora care au șansa de a fi îndrumați de un profesor:

„Prima dată am cîntat io p-acasă, ș-am auzit țigani cîntînd la horă, ș-am învățat așa ..." (8004, Iuliu Pop, viorist; Iaz — Plopiș — Sălaj);

„... m-am uitat io la țigani cum fa' cu d'eget'ele, am prins" (7555, Relu Sibișan-senior, viorist; Căstău — Hunedoara);

„Prima dată am învățat acasă, la țară, pă prispă. De la băieții din comună care știau să cînte: de la ăla nițel, de la ăla nițel ... N-am avut învățător" (4792, Constantin Buzdugan, viorist; Bolintinu din Deal — Ilfov);

„... io așa din cap am învățat, șe auziam d'e la alți lăutari aiși în sat" (7121, Gheorghe Muntean, viorist; Boroșd — Hunedoara);

„Eu singur am prins și de la unu' și de la altu'..." (5397, Vasile Greal, viorist; Rebra — Bistrița Năsăud);

„... alți mai le fluiera (melodiile), alți i-auziam cîntîn' ..." (5244, Gavrilă Miclea, viorist; Miclești — Alba);

„Furam de la șeilalți, șe auziam de la șeilalți veniam acasă și zîșeam" (5489, Căliment Căilean, viorist; Șanț — Bistrița Năsăud);

„... am cîntat eu din practica mea; am pus mîna pă fluier (mai tîrziu pe clarinet) și am cîntat pînă am învățat. Nu mi-a arătat nimeni" (4444, Ilie Ioniță, clarinetist; Copăceni — Ilfov);

„Cînd ieram dă șaisprezăcie ani știam să cînt cu fluieru'. Apăi dup-aia m-am dus la munte la niște vite. Și-atunci stînd pă munte cu mieii am cîntat azi așa, mîine-așa, pîn-am învățat. Am început să suflu pă iel binișor, cînd una, cînd alta, să nu stau degeaba pă lîngă miei. Stînd cu fluieru', poate Dumnezeu mi-o fi dat în gînd așa să știu să învăț" (8050, Ion Marinoiu, fluieraș și clarinetist; Poienărei — Argeș).

(În paranteză fie spus, din informațiile noastre rezultă că foarte mulți clarinetiști provin din fluierași-păstori „modernizați" o dată cu coborîrea și stabilirea în sate. Excepție fac cei din Banat, centrul și sudul Moldovei, regiuni în care instrumentul are tradiții ceva mai vechi.)

https://biblioteca-digitala.ro

De fapt, la o anchetă mai atentă și prelungită, mulți dintre pretinșii autodidacți ajung să-și amintească că în copilăria lor a existat totuși cineva care, pentru un timp — fie el și foarte limitat — , a acordat mai multă atenție încercărilor lor pe instrument. Dar dacă totuși această supraveghere temporară a lipsit, ea a fost compensată de îndrumarea acordată de colegii de taraf în primele luni sau primii ani ai intrării în echipă.

Convenim aici că autodidactul „pur", ca și muzicantul în întregime „dresat", sînt cazuri-limită, teoretice, inexistente în practică, autoinstruirea prin imitarea confraților de breaslă fiind în lăutărie — ca în orice meserie de altfel — o chestiune de grad. Dar insistăm asupra faptului că aici ponderea ei este incomparabil mai mare decît în muzica cultă; în plus, autoinstruirea intensă se prelungește mult după încheierea ucenicie propriu-zise. Practic, în toată viața sa activă, lăutarul „prinde", „fură" melodii, scheme de acompaniament, trucuri tehnice etc., îi imită pe ceilalți și, mai recent, imită vedetele de radio, disc și televiziune pentru a face față exigențelor unui public avid de noutăți și captivat de mode. „Meseria de lăutar ie tare grea" — observă violistul Alexandru Manea din Fureşti — Argeș — ; „ca meserie, ie ca și cu cartea : cît știi, nu știi destul, mereu trebe să înveți cîntece noi și să ții pasu' cu lumea" (8203).

2. **Ucenicia în taraf**

Învățarea instrumentului — cu sau fără îndrumarea metodică a unui profesor — este în general rapidă ; în doi-trei ani, uneori mai devreme, copiii — deveniți adolescenți — „ies în lume", primesc botezul focului. Primele ieșiri, întotdeauna ca secund, sînt atent urmărite fie de profesor (membru al tarafului sau șeful acestuia), fie de ceilalți maturi din formație, pregătiți în orice moment să-i sară în ajutor. Primașul sau conducătorul grupului acompaniator îi indică, prin gesturi sau cuvinte, „tonurile" (tonalitățile), acordurile, și momentele și sensul deplasărilor armonice. Ucenicia continuă o vreme sub această formă : copilul „se bagă în cîntare cînd poate" (7895, Iordache Lungu, fligornist ; Fereşti — Vaslui), apoi participarea lui la performanțele ansamblului începe să devină tot mai constantă, consistentă, corectă ; își înlocuiește, pe durate care cresc progresiv, mentorul ; iar după o vreme se maturizează pe deplin, capătă suficientă experiență pentru a deveni independent sau chiar pentru a prelua conducerea tarafului în care a debutat :

„La început aveam alți vioriști care mă supținea" (4889, Fircă Păun, viorist ; Renașterea — Ilfov) ;

„Mă lua la horă și la nunte să-nvăț cu iel. Singur am început la 14 ani, am format bandă dă trei oameni" (4938, Dumitru Moțoi, viorist ; Clejani — Giurgiu) ;

„După o jumăta' de an am putut să cînt pă cont propriu, avîn' în vedere c-aveam pă frate-mio mai mare" (4887, Constantin Chiriță, viorist ; Renașterea — Ilfov) ;

„După vreo doi ani am cîntat io prim și mi-o făcut iel secunda, tata, la 14 ani" (3765, Victor Radu, viorist ; Morăreni — Mureș) ;

„ ... după trei luni am luat-o singur conduirea" (11898, Miron Stingă, clarinetist ; Mîndra — Brașov).

Cînd copilul este excepțional dotat și deprinde foarte repede instrumentul, ieșirea în lume, „la cîntare", este și ea mai timpurie. „Copilul-minune" devine punctul de atracție al tarafului, iar părintele său (care îl însoțește întotdeauna) și colegii de taraf speculează această situație avantajoasă :

https://biblioteca-digitala.ro

„Ieram mic (9—10 ani), mă urca oamenii pă masă să mă vază" (4402, Lache Tunăreanu, țambalagiu ; Otopeni — București) ;

„La vîrsta de nouă ani cîntam mai bine ca toți cobzari de la noi din sat și cum fratele mieu la loat militar în anul 1907 tata na avea cu cine să cînte mia cumpărat un metru de panglică de lînă roșie și a legato cu un cap de cordaru cobzi și ma loat cu el la diferite nunți cîrciumi cum era pe atunci la țară numai în timpul pauzi o țineam la subțioară iar cînd cîntam băgam capu pe sub panglică ca la țambalu ăla mic" (4889, fișă autobiografică autografă, Ion Zlotea, cobzar ; Tegheș — Ilfov) ;

„Mă loa la nuntă cu iel, îm' lega chitara de gît cu ață, nu puteam s-o țin în brață" (6277, Gruiță Ștefan, chitarist și „gurist" ; Poiana Mare — Dolj).

Începînd deci de la o anumită vîrstă — aproximativ 20 de ani, deși adeseori mult mai devreme — muzicanții care mînuiesc instrumente melodice, în special violoniștii, devin apți de a-și forma propriul lor taraf sau de a prelua conducerea celui în care și-au făcut debutul, înlocuindu-l uneori pe mentorul sau părintele lor. Cam pe la 40—45 de ani, suprasolicitați fizic și nervos — să nu uităm că o nuntă durează 2, 3, chiar 4 zile, timp în care muzicanților le sînt îngăduite puține momente de răgaz — , lăutarii încep să se uzeze. Conștienți fiind de faptul că sînt în declin, depășiți de tineret, ei cedează firesc, fără drame și fără izbucniri de orgoliu, supremația în formație :

„Ion, mai tînăr, a contrălăit la min'e, pi urmă m-o întrecut" (5423, Maxîm Ciubotar, violonist ; Sîngeorz Băi — Bistrița Năsăud) ;

„Acuma nu-i mai învăț, mă învață iei pă mine, că io îs bătrîn" (7121, Gheorghe Muntean, violonist : Boroșd — Hunedoara).

La rîndul lor, tinerii îi evaluează pe cei vîrstnici din punct de vedere profesional cu o franchețe pe care noi am fi tentați să o condiderăm crudă : „Și-a trăit traiu', și-a mîncat mălaiu' ", spune Gheorghe Anghel (violonist de 23 de ani din Clejani — Giurgiu) despre Neculai Neacșu (violonist de 58 de ani, încă foarte bun de altfel), în prezența acestuia din urmă. Neacșu nu pare să se simtă vexat ; el știe că tonul i-a scăzut, arcușul și-a pierdut din fermitate, intonația i-a devenit mai nesigură, rezistența fizică — o calitate esențială pentru un lăutar — i s-a diminuat. În aprecierea unui coleg de breaslă contează, firește, nu numai acuratețea și agilitatea tehnică, ci și repertoriul ; dar nu repertoriul individual global (activ și pasiv), la nivelul căruia vîrstnicii sînt net superiori, ci doar cel activ, cel care se cere la nunți, baluri și petreceri. La acest capitol, tinerii — mai mobili și cu memoria mai vie — nu au motive să fie complexați, ci dimpotrivă. Efortul de a fi „la zi" devine tot mai apăsător pe măsura avansării în vîrstă, căci „cît știi, nu știi destul, mereu trebe să înveți cîntece noi și să ții pasu' cu lumea" (8203). Drept urmare, preferințele culegătorilor pentru lăutarii bătrîni — preferințe motivate de valoarea și vechimea repertoriului pe care îl dețin, în parte pasiv, în curs de dispariție — îi contrariază pe tineri, intrînd în conflict cu propriul lor sistem de evaluare.

Instrumentul ales în copilărie este rareori singurul învățat și nu obligatoriu cel din care lăutarul își va face specialitatea de bază. După o vreme de ucenicie sau practică — cîteva luni, ani sau chiar decenii — muzicantul îl poate abandona, lăsa în plan secund sau poate deprinde în egală măsură un altul ; cu alte cuvinte, muzicantul se poate reprofila sau polispecializa (aspect pe care îl vom examina pe larg într-o altă lucrare[4]).

https://biblioteca-digitala.ro

Se spune de obicei că lăutarii nu știu notele, cîntă după auz, „după ureche". Afirmația este parțial inexactă. Este adevărat că cei mai mulți nu cunosc scriitura muzicală. Cei care o cunosc — și există și o asemenea categorie, asupra căreia ne vom opri ceva mai jos — cîntă aproximativ și cu multă dificultate după partituri. Ceea ce nu înseamnă însă că ei nu cunosc *denumirile* notelor — denumirile germane întrucîtva modificate. Dar, la drept vorbind, numele notelor izolate îi interesează prea puțin; îi preocupă însă în cel mai înalt grad denumirile „tonurilor", ale tonalităților pe care se fondează melodiile executate, precum și funcțiunile tonal-armonice ale acordurilor din acompaniament; pe acestea le deprind de timpuriu, soliști și acompaniatori fără excepție.

Cam o șesime din lăutari sînt cunoscători ai semiografiei muzicale clasice. Evaluarea este aproximativă și se referă la perioada 1949 — 1965, din care datează majoritatea documentelor pe care se întemeiază cercetarea de față. Presupunem însă că proporția nu se va fi modificat substanțial în ultimul timp, fapt de care ne-a convins parcurgerea unor documente de dată recentă, precum și participarea la examenele periodice de atestare a lăutarilor ca artiști liber-profesioniști (examene în care solfegiul este probă obligatorie!). Majoritatea „notiștilor" sînt orășeni și și-au făcut ucenicia pe lîngă profesori cu pregătire medie sau superioară, sau chiar la conservatoare particulare sau de stat. Primele îndrumări le-au căpătat însă tot de la lăutari obișnuiți, „nealfabetizați" muzical. Abia după ce se conving că aptitudinile copilului merită să fie cultivate mai temeinic, părinții fac efortul de a-i îndruma către o învățătură mai „serioasă". În treacăt fie spus, lăutarii au un nesfîrșit respect pentru cunoscătorii de note, considerîndu-i muzicanți de elită și aspirînd la condiția lor socioprofesională. În ultima vreme, unii dintre cei mai vanitoși simulează cîntarea după note, ținînd în față un pupitru și o știmă oarecare, pe care au aerul că o urmăresc cu atenție. Știința de note înseamnă știință de carte, iar cartea conferă prestigiu și — de ce nu? — oferă pretextul măririi pretențiilor pecuniare. Să ne întoarcem însă, după această mică digresiune, la ucenicia muzicanților-notiști:

„Dintii ... (i-a arătat) ... tata. La 14 an'i am fost dus la Alba Iulia la un muzicant, Sandu; la 16 ani la Cluj, la un viorist absolvent de Conservator ...", de la care a învățat „cîntările scrise după not'e" (5179, Ionică Musca, viorist; Abrud — Alba);

„Mi-a luat tata o vioară, vedea că am aplicație ... am învățat-o singur ... După doi ani m-a învățat notele profesoru' Constantin Băjenaru, învățătoru' meu ... După ce am terminat la Băjenaru un caiet, m-o dus tata la București, la 15 ani, la un profesor dă vioară, Cristache Ionescu. Cîntam frumos cîntece ungurești după partituri aduse de învățătoru' de la București. Am învățat șase luni, am mai învățat un caiet. La iel am stat șase luni, m-am făcut leu" (4950, Pîrvan Răgălie, viorist; Clejani — Giurgiu);

„Doi ani de zile am scărțăit fără nici un profesor ... Fratele meu Costică urma Conservatorul la București. Cînd venea în vacanță îmi arăta și mie notele cu metoda lui Klenk. Am învățat după metode, nr. 1 și nr. 2, apoi am luat vioara și am cîntat cu tata la un restaurant la Pitești" (4310, fișă autobiografică, Theodor Alecu Dumitrescu, viorist; Pitești — Argeș);

„Pîn' la păspi ani n-am cîntat la nimic. La Huși am învățat să cînt la chitară; pi-urmă am învățat flautu', așa, mai mult singur". După

https://biblioteca-digitala.ro

însurătoare a mers la Iași, „unde m-a băgat la Conservator Ilie Lazăr" (profesor, cumnat de-al său). „M-o vîrît la Conservator și-am stat șapte ani. În 1905 am absolvit Conservatoru'. Am făcut și teorie și armonie și contrabasul l-am absolvit și am fost chemat de Caudella ca profesor". Dascălii săi au fost : Gavriil Musicescu — armonie ; „doamna Teodoreanu" — teorie ; Loceanu — contrabas. Directori : Caudella, apoi Musicescu. „Alte cursuri n-am făcut ; ar fi trebuit să mai facem pian, dar din diverse chestiuni n-am făcut, adică n-aviam pian". În perioada studiilor la Conservator, a urmat particular patru clase primare și două de gimnaziu, „că aviam nevoie la armonie ; la armonie ierau cuvinti pe cari nu le prea înțelegeam ... Gavriil Musicescu a făcut orchestră a Conservatorului și cînta la Teatrul Național ... din ielevii cari ieram mai 'naintați la vioară, flaut, clarinet". Dirijori : Musicescu și Caudella. La examenul de absolvență, muzicantul a executat o romanță de concert pentru contrabas. „Ieu am învățat foarte bine ; am avut și bursă cinzeci di lei pi lună. Am fost în fiecare an premiant" (4301, Mihail Coșma, basist ; Fereşti — Vaslui). După cîțiva ani de profesorat la Conservatorul ieșean, Coșma a devenit — sau poate mai degrabă a redevenit — lăutar.

„Am început cam la 12 ani, așa ca secund, la bătrînu', la tata ... dup-aceia m-am ridicat așa, fără note ...". Scriitura muzicală a învățat-o prin 1922 — 1923, „di la un profesor di la Deda, *Aurelian Borșianu*". Profesorul „vin'è la mine ... 'să pui pă note de la dumneata' ... Mi-am luat o metodă și veniam de două ori pă săptămînă la iel, îmi arăta la iuțeală în metodă cam o jumate de oară, o oară, apoi cîntam de-ale mele și le nota". A lucrat cu Borșianu șase caiete din metoda Hofmann. Apoi „m-am dus pe la Tîrgu Mureș, la *Maximilian Costin* și mi-o zis : 'Io te-aș ruga să rămîi așa, între popor' ... Și-apăi n-am mai urmat ... Am vrut să urmez Conservatoriul ... Și-am prins așa, cu Borșianu, vreo cîteva luni am făcut ... Cînd auzèm ceva, o dată prindèm, cîntam mai bine țărănește, aveam ureche mai bună. Acuma dacă aud ceva, pun la note și-nvăț după iele, nu-m' mai bat capu' atîta ca mai înainte n-a învăța notele" (3765, Victor Radu, violonist ; Morăreni — Mureș).

Am decupat și reprodus lungi citate din aceste ultime două documente apreciind că informațiile pe care le conțin sînt prețioase nu numai pentru etnologi, ci și pentru istoricii muzicii românești în general. Ne permitem un singur comentariu : este surprinzător faptul că Aurelian Borșianu — unul din primii noștri muzicieni-folcloriști serioși, consecvenți și relativ orientați științific — a avut ciudata idee de a-l instrui pe Victor Radu prin modalitățile convenționale. Nu este exclus ca lăutarul însuși să i-o fi cerut ; dar este limpede că mai tîrziu el a devenit conștient de unele dezavantaje pe care i le-a adus această instrucție : „atunci mai bine cîntam țărănește, pînă n-a învăța notele". Poate după ce Maximilian Costin — un muzician ghidat în mod cert de instincte sănătoase — i-a sugerat că e preferabil să rămînă „așa, între popor".

O altă categorie de lăutari-notiști — în care se înscriu cu precădere suflătorii : clarinetiști, saxofoniști, fligorniști etc., dar și cordarii — învață scriitura muzicală în timpul cătăniei, de la conducătorii muzicilor militare. Gradul de asimilare a acesteia, dependent între altele de funcția — solistică sau acompaniatoare — a instrumentului în fanfară, este diferit de la caz la caz și, oricum, greu de evaluat. După liberare, cei mai mulți pierd contactul cu scriitura și revin la cîntarea după auz. Doar o parte — cei care profesează ulterior în formații mai pretențioase de local, în tarafuri

https://biblioteca-digitala.ro

de concert sau orchestre populare — continuă să recurgă la ea, deși intermitent. Gligor Musca, spre exemplu, care a fost instruit în tinerețe de către „un subșef de muzică militară", declară că „acum cam după not'e (cîntă) mai mult" (5176; Abrud — Alba).

În fine, o a treia categorie îi include pe lăutarii care învață notele de la confrați mai vîrstnici trecuți prin școli, pe la profesori sau prin formații militare, deci pe cei care receptează informații trecute prin filtrul unui semidoct. Radu Vasile Rusu, viorist din Monor — Mureș, își amintește că cel care i-a pus instrumentul în mînă a fost „moșu'", și „di la iel am învățat și notele", pe care le-a fixat ulterior în armată. La rîndu-i, Vasile Rusu are ucenici în comună și în alte sate învecinate: „La prima lecție îi arăt vioara și îi arăt cum să o ție. Îl învăț corzile cum să chiamă pă note. Pe urmă îl învăț notele, liniile și spațiile. Am metoda Hofmann. După aceia trec la metoda a doua și a treia. Dacă știi o dată metoda întîia, poate să cînte jocuri" (3634).

Cu rare excepții, lăutarii notiști sînt deci orășeni. Realmente buni cunoscători ai scriiturii sînt însă numai dirijorii de tarafuri de concert, de orchestre populare și conducătorii de formații din localurile „de lux". Această competență le este impusă de obligația lor de a alcătui și împrospăta periodic repertoriul, de a culege deci melodii noi și de a le „aranja" (armoniza, orchestra etc.) pentru ansamblurile de care răspund. Ceilalți — a căror pricepere este mai degrabă mediocră — tratează scriitura cu multă larghețe. Practic, știmele după care cîntă membrii muzicilor militare, ai orchestrelor populare și ai tarafurilor de concert sînt orientative; ele consemnează evoluția generală, melodică și armonică, omițînd detaliile ornamentale — lăsate la latitudinea interpreților sau la sugestia șefului de formație — și simplificînd structura ritmică a pieselor. Nu insistăm însă aici asupra modului de „redactare" și utilizare a partiturii și mai ales a știmelor în tarafurile tradiționale urbane și în tarafurile de concert, întrucît această problemă a fost dezbătută pe larg în altă parte [5].

Materialul documentar consultat preliminar redactării paginilor de față — informații și fișe de informatori semnate îndeosebi de cercetătorii Alexandru Amzulescu, Ovidiu Bîrlea, Paula Carp, Gheorghe Ciobanu, Lucilia Georgescu, Mariana Kahane, Ghizela Sulițeanu și Constantin Zamfir — este relativ insuficient pentru a ne permite trasarea unui sistem ferm de coordonate ale uceniciei ca lăutar; suficient însă pentru creionarea unor observații întemeiate, care pot constitui premise ale adîncirii ulterioare a investigațiilor. Se poate astfel conchide că:

— în majoritatea cazurilor, învățătura ignoră notația muzicală sau îi acordă un rol marginal;

— ea este intensivă și solicitantă și are ca principii de bază *cultivarea auzului absolut corelat cu simțul tactil și exersarea memoriei și a orientării tonal-armonice*;

— îndată după dobîndirea unei îndemînări tehnice elementare, de multe ori rudimentare, elevii sînt împinși către *practica de ansamblu*, care favorizează dezvoltarea rapidă a acestor calități.

Poate că cea mai sugestivă și în același timp poetică privire sintetică asupra uceniciei ca muzicant este cea a vioristului Gheorghe Stancu din Tamași — Ilfov, consemnată de Ghizela Sulițeanu în 1953 (4684):

https://biblioteca-digitala.ro

„Cînd ieram mici am învățat totu' de la tata nostru; p-ormă am mai prins de la unu', de la altu ... Așa-i meseria noastră: mai fură de la unu' o parte și de la altu' alta și le punem pe toate la un loc. Asta-i bogăția noastră, pe care o dăm și noi la alții, nu murim cu ia!"

NOTE

[1] Paginile de față constituie cea de-a doua secvență a unui ciclu de articole consacrat tarafului și muzicienilor populari profesioniști, ciclu deschis în „Revista de etnografie și folclor" (tom 29, nr. 2, 1984) cu *Istoria tarafului tradițional sătesc trăită și comentată de lăutarii înșiși. Secolul XX*. Ciclul prelucrează date extrase din cîteva sute de informații și fișe de informatori, culese în majoritatea lor în perioada 1949 — 1965 și tezaurizate în Arhiva de folclor a Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice. Trimiterile la documentele consultate sau citate au fost făcute prin cifre arabe (numărul de înregistrare al fișelor de informatori) și cifre precedate de majuscula I (numărul de înregistrare al informațiilor). Autoarea a acordat preferință informațiilor prinse și notate *mot à mot* de la persoanele anchetate: în primul rînd pentru a diminua doza de subiectivism pe care o implică orice prelucrare și interpretare, în al doilea rînd pentru a conferi articolelor sale ceva din savoarea graiurilor populare românești.

[2] În următoarea secvență a ciclului de articole la care ne refeream (vezi nota 1), *Pluri-specializarea lăutarilor*, care va apărea într-unul din numerele viitoare.

[3] Ovidiu Bîrlea, *Conservatorul de lăutari din Rociu*; în *Dîmbovnicul, o plasă din sudul județului Argeș*, în „Sociologie românească", IV, 1942.

[4] Vezi nota 2.

[5] Speranța Rădulescu, *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*, București, Editura Muzicală, 1984.

L'APPRENTISSAGE DU LĂUTAR*

Résumé

Les pages ci-présentes consituent la deuxième séquence d'un cycle d'articles qui se propose de tracer le profil socio-professionnel du musicien populaire : le *lăutar*. Le cycle se fonde sur des données prélevées d'environ 700 amples documents ethnologiques de terrain (fiches d'informateur et fiches d'informations) rédigées entre 1933—1983 et conservées dans les Archives de folklore de d'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques de Bucarest.

On prête une attention particulière aux documents consignant mot à mot les réponses/rapports des sujets enquêtés. Les citations sont sélectées et systématisées en fonction des questions abordées (l'apprentissage, la pluri-spécialisation, les engagements et le payement, les occupations). L'auteur les interprète délibérément d'une façon parcimonieuse et prudente : tout d'abord pour ne pas estropier, par une lecture maladroite, leur plurivalence sémantique ; ensuite pour ne pas risquer des généralisations précaires, qui pourraient être infirmées à la suite de l'élargissement des recherches.

Le cycle doit être considéré comme un complément du volume *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc* (Le *taraf* et l'accompagnement harmonique dans la musique de danse, București, Editura muzicală, 1984), puisqu'il éclaircit et argumente bon nombre d'assertions théoriques

* *lăutar* — musicien populaire professionnel, souvent membre d'un ensemble (vocal-) instrumental folklorique, d'un *taraf*.

https://biblioteca-digitala.ro

avancées dans l'étude introductive de celui-ci. Il a aussi comme pendant un autre ouvrage de l'auteur, publié récemment dans cette revue : *Istoria tarafului sătesc trăită şi comentată de lăutarii înşişi. Secolul XX* (L'histoire du taraf rural vécue et commentée par *les lăutars* eux-mêmes. Le XX sècle ; dans R.E.F., 29 (1984), nr. 2).

Cette deuxième séquence du cycle, *L'apprentissage du lăutar*, refait pas à pas les étapes du „modelage" professionnel du musicien : 1. comme instrumentiste (a. dirigé et contrôlé par un professeur et/ou b. non-surveillé, basé sur l'imitation des confrères plus âgés) et 2. comme membre d'un ensemble, d'un *taraf*. L'apprentissage ignore la notation musicale ou lui accorde un rôle marginal. Il est intensif et sollicitant et vise surtout à cultiver *l'ouïe absolue en corrélation avec le sens tactil* et à exercer *la mémoire et la capacité d'orientation tonal-harmonique*. Après avoir acquis une habileté technique élémentaire, tout apprenti est poussé sans délai vers la pratique d'ensemble, qui favorise le développement rapide de ces qualités.

https://biblioteca-digitala.ro

MECANISMUL COMBINATORIU AL BASMULUI TIP 300 CU BASMUL TIP 303 A. TH., ÎN PERSPECTIVĂ COMPARATĂ

NICOLETA GOATU

În cercetarea mecanismului combinatoriu al basmului tip 300 am optat pentru combinarea 300 + 303 selectată dintr-un număr de posibilități indicate de *Catalogul basmelor românești*, elaborat de C. Bărbulescu; *Catalogul* pune în valoare o paletă largă de formule combinatorii ale basmului tip 300 cu alte tipuri de basme: 301, 301B, 302A*, 303, 304, 315, 326, 326A*, 327, 327A, 413, 502B*, 590, 650, 935, 318, 425A.

Opțiunea pentru cercetarea combinatoriei 300 + 303 se justifică prin faptul că formula 300 + 303 este una dintre cele mai reprezentative modalități de combinare ale basmului 300, în spațiul românesc și universal.

Mecanismul combinatoriu studiat la un nivel înalt de generalitate, impus de perspectiva largă, comparativă, vizează două situații fundamentale:

I — basmul tip 300 are continuitate în combinarea cu basmul tip 303 sau dimpotrivă,

II — are desfășurare discontinuă, fiind dislocat prin intercalarea microstructurilor-tip 303.

Locul unde structura-tip 300 se combină cu structura-tip 303 este numit de noi *centru de combinare*. La nivelul unui centru de combinare determinăm *două funcții ale centrului de combinare*, o funcție-tip 300 și o funcție-tip 303.

În cadrul combinatoriei prin intercalarea microstructurilor de tip 303 în structura de basm tip 300 sesizăm 1—2 *centre de combinare prin dislocare* (1 centru în situația dislocării unice, 2 centre pentru dislocarea dublă).

Cazul succesiunii neîntrerupte a structurii-tip 300 în combinare cu 303, precizat anterior, revelă trei poziții ale basmului tip 300 față de 303:

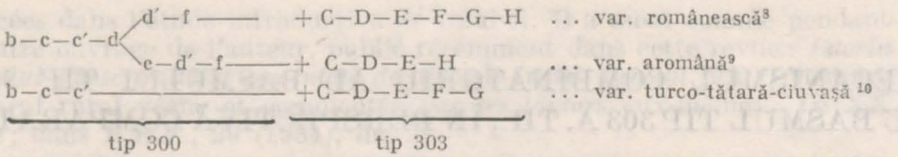
— poziție inițială (300 + 303);
— poziție mediană (303 + 300 + 303);
— poziție finală (303 + 300)[1].

Poziția inițială a tipului 300 în raport cu 303 se referă la patru variante baltice (trei letone și una lituaniană), un text fino-ugric-eston, unul românesc, un altul italian, un basm aromân și o variantă turco-tătară-ciuvașă, din corpusul de texte de care dispunem.

Gruparea variantelor cu relevanța asemănărilor și diferențierilor în plan structural se prezintă astfel:

a—b—c—c′	—d—e—d′—f—	+ C—D—E—F—G—H	... var. italiană [2]
	—d—d′—f—	+ C—D—E—F—G—H—D′—H′	... var. fino-ugrică-estonă [3]
	—d—d′—f—	+ C—D—E—F—G—H	... var. baltică-lituaniană [4]
	————	+ C—D—E—F—H	... var. baltică-letonă [5]
	————	+ C—D—E—F—G—H	... var. baltică-letonă [6]
	————	+ C—D—E—F—G—H—D′—H′	... var. baltică-letonă [7]
	tip 300	tip 303	

https://biblioteca-digitala.ro



Microstructurile-tip 300 antepuse structurii-tip 303 sînt reprezentate, aşa cum se observă în modelul expus, prin gruparea de patru funcţii, *a-b-c-c'* *(procurarea uneltei năzdrăvane — sacrificiul — lupta — victoria)*, constantă în cele patru variante baltice, textul italian şi cel fino-ugric-eston, şi prin gruparea ternară, *b-c-c'* *(sacrificiu — luptă — victorie)*, constantă în variantele românească, aromână şi turco-tătară-ciuvaşă; acestea se relaţionează (vezi variantele italiană, fino-ugrică-estonă, baltică-lituaniană, românească, aromână) sau nu (textele baltice-letone şi turco-tătar-ciuvaş) cu grupările ternare şi de patru funcţii, *d-e-d'-f* *(impostura — recunoaşterea — demascarea impostorului — răsplata)*, *d-d'-f* *(impostura — demascarea impostorului — răsplata)*, *e-d'-f* *(recunoaşterea — demascarea impostorului — răsplata)*. Structura-tip 300, cu variaţiile atestate de model, se combină cu structura-tip 303 cu variantele : *C-D-E-F-G-H-D'-H'* *(ademenirea — prejudicierea — indicarea prejudicierii prin semnul lăsat — confuzia — respectarea căsătoriei — remedierea prejudicierii — prejudicierea (salvatorului))*, în textele fino-ugric-eston şi baltic-leton; *C-D-E-F-G-H*, cu eliminarea perechii funcţionale *D'-H'* *(prejudicierea (salvatorului) — remedierea prejudicierii (salvatorului))* faţă de structura anterioară, în cazul variantelor italiană, baltică-letonă, românească; *C-D-E-F-G*, cu omisiunea a trei funcţii în raport cu seria completă, iniţială, *H-D'-H'* *(remedierea prejudicierii — prejudicierea (salvatorului) — remedierea prejudicierii (salvatorului))* în varianta turco-tătară-ciuvaşă; *C-D-E-F-H*, cu ignorarea funcţiilor *G-D'-H'* *(respectarea căsătoriei — prejudicierea (salvatorului) — remedierea prejudicierii (salvatorului))*, în una din cele trei variante baltice letone; şi *C-D-E-H*, cu eliminarea funcţiilor *F-G... D'-H'* *(confuzia — respectarea căsătoriei ... prejudicierea (salvatorului) — remedierea prejudicierii (salvatorului))*, în situaţia textului aromân.

Analiza corpusului de variante de care dispunem, reprezentativ pentru poziţia 303 + 300, permite decuparea a patru formule combinatorii :

1. A
   - +a—b—c—c'
     - d—e—d'—f ... 1 var. germană [11], 1 var. slavă-cehă [12], 1 text asiatic-indian [13]
     - d—d'—f ... 1 text germanic-norvegian [14], 2 var. fino-ugrice-estone [15]
     - f ... 1 var. fino-ugrică-ungurească [16]
   - +b—c—c' ... 1 var. celtică-bretonă [17]
   - +b—c—c'—d—d'—f ... 1 text norvegian [18]
2. H—A+a—b—c—c'—d—e—d'—f ... 1 var. slavă-cehă [19]
3. A—E—H+b—c—c'—d—d'—f ... 1 var. germană [20]
4. A—C—D—E
   - —H—D'—H'—+b—c—c'—d—d'—f ... 1 text baltic-leton [21]
   - —H ——— +b—c—c' ... 1 var. slavă-rusească [22], 1 text turco-tătar [23], 1 var. din Africa Centrală [24], 1 text germanic-norvegian [25]
   - —H ——— +b—c—c'—f ... 1 var. africană-berberă [26]
   - +b—c—c' ... 1 var. slavă-velicorusă [27]

303 300

https://biblioteca-digitala.ro

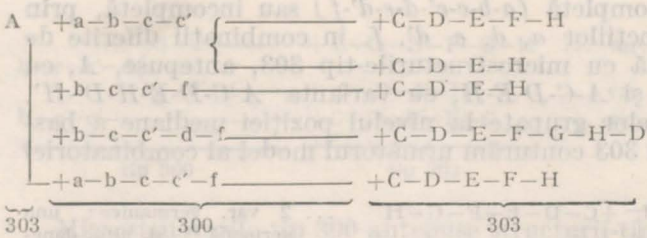
Structura-tip 300, completă *(a-b-c-c'-d-e-d'-f)* sau incompletă, prin eliminarea din serie a funcțiilor *a*, *d*, *e*, *d'*, *f*, în combinații diferite de la caz la caz, se combină cu microstructurile-tip 303, antepuse, *A*, cu predilecție, *H-A*, *A-E-H* și *A-C-D-E-H*, cu varianta *A-C-D-E-H-D'-H'*.

Din analiza variantelor grupate la nivelul poziției mediane a basmului tip 300 în raport cu 303 conturăm următorul model al combinatoriei celor două tipuri:

—+ a—b—c—c'—d—e—d'—f	—+C—D—E—F—G—H	...	2 var. germanice: una germană [28] și alta daneză [29], 2 texte poloneze [30], 1 var. fino-ugrică-finlandeză [31], 1 var. fino-ugrică-ungurească [32], 1 text baltic-leton [33]
	—+ C—D—E—H—D'	...	1 var. romanică-românească [34]
	—+C—D—E—F—G—H—D'...		1 var. baltică-letonă [35]
	—+C—D—E—H	...	2 texte germane [36] și 1 text germanic-danez [37]
	—+E—F—G—D—H	...	1 var. fino-ugrică-finlandeză [38] și una letonă [39]
	—+C—D—E—F—H	...	1 var. franceză [40] și 1 text turco-tătar-ciuvaș [41]
—+b—c—c'—d—e—d'—f	—+C—D—E—F—G—H	...	1 var. romanică-românească [42]
	—+D—E—F—H	...	1 var. românească [43]
—+b—c—c'—d—d'—f	—+C—D—E—H	...	1 text germanic al suedezilor din Finlanda [44], 2 var. germanice-daneze [45], 1 var. turco-tătară-ciuvașă [46]
	—+C—D—E—F—H—D'—H'...		1 text baltic-leton [47], o var. fino-ugrică-finlandeză [48], 1 text asiatic-malaiez [49]
A	—+C—D—E—F—H	...	1 var. baltică-lituaniană [50], 2 var. fino-ugrice-finlandeze [51], 1 text slav-sîrbocroat [52]
	—+C—D—E—F—G—H	...	1 var. slavă-cehă [53], 1 var. din America de Nord [54], 1 text germanic-suedez [55], un altul slav-ceh [56], o var. germanică-daneză [57]
	—+C—D—E—F—G—H—D'—H' ...		1 text turco-tătar-ciuvaș [58], 1 var. rusească [59], 1 var. fino-ugrică [60], 1 text finlandez [61], 2 basme baltice-letone [62]
	—+C—D—E—F—H—D'—H'...		1 var. fino-ugrică ungurească [63]
—+a—b—c—c'—d—d'—f		...	1 var. fino-ugrică-finlandeză [64], 1 text slav-ceh [65]
—+a—b—c—c'—d—d'—f	+C—D—E—F—H	...	1 text slav-rusesc [66]
—+b—c—c'	+C—D—E—F—G	...	1 var. romanică-franceză [67], 1 var. romanică-italiană [68], 1 text din America Centrală — Portorico [69]
	+C—D—E—F—H	...	1 variantă baltică-leton [70], 1 text germanic-german [71], 1 var. slavă-cehă [72]

303 — 300 — 303

https://biblioteca-digitala.ro



După degajare modelelor structurale esențiale ale combinatoricii 300 + 303, în situația desfășurării continue a structurii-tip 300, se impun cîteva considerații cu caracter sintetic privind tendințele generale ale mecanismului, cu referire predilectă la focarele combinatoricii, centrele de combinare.

În cazul poziției inițiale a structurii-tip 300 (300 + 303) combinarea celor două structuri se face la nivelul funcțiilor:

f (răsplata) (de obicei căsătoria), funcție finală în seria-tip 300 și *C (ademenirea)* (tip 303).

Cînd structura de tip 300 este precedată de structura de tip 303, funcțiile sînt:

A (semn la despărțire), cu frecvență maximă, și mai rar atestate *E (indicarea prejudicierii prin semnul lăsat)*, *H (remedierea prejudicierii* (eroului de către fratele său)) și *H' (remedierea prejudicierii* (salvatorului)) — pentru structura-tip 303 și

a (procurarea uneltei năzdrăvane) sau *b (prejudicierea (virtuală) — sacrificiul)* — pentru structura-tip 300.

Poziția mediană a tipului 300 (303 + 300 + 303) atestă ca funcții ale centrelor de combinare:

A (303) — *a* sau *b* (300) ... pentru primul centru de combinare

f sau, mai rar, *c'* (300) — *C* (303)... pentru cel de-al doilea centru de combinare.

Funcțiile se grupează semantic în funcții de deschidere, care impun logic continuarea aventurii eroice *(A, C, E, a, b)*, și funcții de închidere *(f, c', H, H')*. Perechile de funcții sînt din această perspectivă opoziționale sau nonopoziționale.

— *f/c'* — *C* și

— *H/H'* — *a/b* reprezintă două perechi opoziționale. Funcțiile *f (răsplata)* și *c' (victoria)* (în variantele în care povestitorul optează pentru finalul aventurii eroice marcat de victoria asupra balaurului) indică o rezolvare, o împlinire legată de un deziderat și, corelat, posibilitatea de închidere a aventurii tip 300. În mod similar, *H* și *H' (remedierea prejudicierii)* sugerează lichidarea unei lipse. Fiind funcții de închidere și avînd poziție finală în seriile funcționale proprii basmelor tip 300 și 303, ele nu impun continuarea printr-o altă aventură eroică; continuitatea prin combinare devine virtuală, facultativă, dependentă de opțiunea povestitorului. În situația opțiunii pentru combinatoria 300+303, aventura eroică tip 300, finalizată prin *f/c'*, este succedată de aventura de tip 303, al cărei moment inițial este marcat de funcția de deschidere *C/ademenirea*; aventura eroică tip 303, închisă prin *H/H'*, se combină, în succesiune, cu aventura eroică tip 300, care debutează funcțional prin *a/b*.

— *A* — *a* sau *b* și

— *E* — *a* sau *b* constituie două perechi nonopoziționale (din perspectiva opoziției *închis — deschis)*. Funcțiile *A (semn la despărțire)* și

https://biblioteca-digitala.ro

E (indicarea prejudicierii prin semnul lăsat) impun logic, prin conținutul lor semantic, continuarea aventurii eroice în sensul unei rezolvări. Cînd opțiunea naratorului vizează situația combinatoriei cu basmul tip 300, funcțiile corelate în succesiune cu *A* sau *E* sînt *a* sau *b*, de asemenea funcții de deschidere pentru aventura eroică de tip 300.

Modelul structural al centrului de combinare include invariabil o pereche de funcții secundare, de rang 2, *plecare-sosire*, considerate de noi *funcții jonctionale în cadrul centrelor de combinare. Funcțiile jonctionale* fac legătura între *funcțiile-tip 300* și *303 ale centrelor de combinare*. Spre exemplu, după momentul *căsătoriei (f)* sau al obținerii *victoriei asupra balaurului (c')*, eroul pornește la drum *(plecarea)*, ajunge într-un loc (casă, pădure, foc) *(sosirea)*, unde este *ademenit (C)* și acțiunea continuă cu o aventură de basm tip 303. Deci,

$$\begin{array}{ccc} \ldots\ f/c & & C\ldots \\ (300)\searrow & & \nearrow(303) \\ & plecare \rightarrow sosire & \end{array}$$

Demersul nostru se axează în continuare pe studierea succintă a celei de-a doua situații esențiale privind mecanismul combinatoriu, desfășurarea discontinuă a seriei funcționale tip 300, prin intercalarea microstructurilor de basm tip 303. Discontinuitatea vizează 1—2 dislocări ale basmului tip 300.

Cazul dislocării unice pune în valoare 4 formule combinatorii, dintre care vom selecta pentru analiză (spațiul restrîns al studiului nu permite cercetarea tuturor formulelor) doar una dintre ele : 303 + 300 + 303 + 300 atestată în modelele :

A+c—c'—d—e—d'+C—D—E—H+f	... 1 var. romanică-românească [78]
C—D—E+a+H+b—c—c'—d—e—d'—f	... 1 text romanic-italian [79]
A—C—D—E+a+H+b—c—c'—d—e—d'—f	... 1 var. romanică-franceză [80]
A—C—D—E+b—c—c'—d+H+d'—f	... 1 var. germană [81]
A+a+B—C—D—E—F—G—H—D'—H'+ b—c—c'—d—e—d'—f	... 1 var. baltică-letonă [82] și 1 text romanic-românesc [83]
A+a—b—c—c'+C—D—E—H+d—e—d'—f	... 1 var. fino-ugrică-ungurească [84]

Situația dislocării duble a structurii-tip 300 combinată cu 303 se referă la formule cu 5, 6 și 7 termeni, care reprezintă microstructuri-tip 300 și 303 intercalate. Formula de 5 termeni, spre exemplu, se corelează cu două modele structurale : 300 + 303 + 300 + 303 + 300 în

a+A—C—D+b—c—c'—d—d'' (prejudicierea eroului de către impostor) +E—H +e—d'—f	... 1 var. germanică-germană [85]
a+A+b—c—c'—d—d''+E—H+e—d'—f	... 1 var. romanică-românească [86]

Studiul mecanismului combinatoriu în cazul discontinuității structurii de basm tip 300 relevă mai multe posibilități de integrare a microstructurilor-tip 303 între funcțiile-tip 300 :

— a (obținerea uneltei năzdrăvane) — b (prejudiciere virtuală (sacrificiu))
— d (impostura) — e (recunoașterea)
— d (impostura) — d' (demascarea impostorului)
d'' (prejudicierea (eroului de către impostor)) — e (recunoașterea)
e (recunoașterea) — f (răsplata)
d' (demascarea impostorului)

https://biblioteca-digitala.ro

Dislocările microstructurilor de basm tip 300 marcate de grupările binare de funcţii în succesiune, de mai sus, se produc prin intercalarea microstructurilor-tip 303, dintre care cele mai frecvente sînt : funcţiile singulare *A (semn la despărţire)* sau *E (indicarea prejudicierii prin semnul lăsat)* şi grupările de funcţii corespunzătoare unor segmente de aventură eroică-tip 303 :

C (ademenirea) → *H (salvarea)*;
E (indicarea prejudicierii prin semn) → *H (salvarea)*;
C (ademenirea) → *D (vătămarea)*;
A (semn la despărţire) → *D (vătămarea)*.

Cele şase grupări binare funcţionale *(a — b, d — e, d — d', d'' — e, e — f, d' — f)* în cadrul modelului de basm tip 300 reprezintă centrele cu permeabilitate combinatorie ; funcţiile din poziţia iniţială : *a (obţinerea uneltei năzdrăvane)*, *d (impostura)*, *d''* (*prejudicirea* (eroului de către impostor)), *d' (demascarea impostorului)*, *e (recunoaşterea)* oferă, prin conţinutul lor, posibilitatea desfăşurării narative, prin intercalarea unui segment de aventură eroică de basm tip 303, fără ca mecanismul logic să fie perturbat. Spre exemplu, între momentul săvîrşirii *imposturii (d)* (cînd falsul erou pretinde că a omorît balaurul şi a eliberat-o pe fata de împărat) şi momentul *demascării imposturii (d')* se poate interpune, la opţiunea naratorului, un fragment variabil de aventură eroică de basm tip 303. (După *uciderea balaurului (c')*, urmată de *impostura (d)* — basm tip 300 — eroul pleacă mai departe de la locul victoriei şi ajunge într-un loc unde este *ademenit (C)*, *vătămat (D)* şi, în cele din urmă, *salvat (H)* — basm tip 303 — , după care revine la fata de împărat, *demască impostorul (d')* şi *îşi primeşte răsplata (f)* — basm tip 300.)

Modelul de basm tip 300 indică şi două centre, respectiv două grupări de funcţii : *b (prejudiciere (virtuală) — sacrificiu (virtual))* — *c (lupta)*, şi *c(lupta) — c'(victoria)*, care nu permit dislocări în vederea combinării. Impermeabilitatea combinatorie la nivelul acestor grupări prin sacrificarea fetei de împărat balaurului se impune a fi urgent rezolvată, deci *c(lupta)* succede cu obligativitate logică lui *b(prejudiciere (virtuală))*,după cum intervenţia erolui, *c(lupta)*, trebuie să aibă o finalitate imediată, *c'(victoria)*.

Mecanismul combinatoriu al basmului tip 300 cu basmul tip 303, care face obiectul cercetării noastre, are la bază principii arhetipale de construcţie, legături şi raţionamente logice, deducţii şi inducţii care susţin ideea unui model simbolic comunitar, al unui tipar *(pattern) universal*. Consideraţiile făcute pe parcursul acestui studiu conturează intenţia noastră de a descifra modelul universal al combinatoriei basmului tip 300 cu basmul tip 303, pe baza analizei unui corpus de peste 200 de variante.

Dintr-o perspectivă sintetizatoare *pattern*-ul combinatoriei celor două tipuri de basme se prezintă astfel :

— Mecanismul combinatoriu se axează pe două ipostaze ale structurii de basm tip 300 în relaţie cu 303 :

— ipostaza continuităţii, cu trei formule combinatorii :

300 + 303 (poziţie iniţială a structurii-tip 300);
303 + 300 + 303 (poziţie mediană a structurii-tip 300 faţă de 303);
303 + 300 (poziţie finală a structurii-tip 300).

https://biblioteca-digitala.ro

— ipostaza discontinuității, cu formulele:
300 + 303 + 300 + 303 + 300 (5 termeni);
300 + 303 + 300 + 303 + 300 + 303 (6 termeni, cu microstructura-tip 300 în poziție inițială);
303 + 300 + 303 + 300 + 303 + 300 (6 termeni cu microstructura-tip 303 în poziție inițială);
303 + 300 + 303 + 300 + 303 + 300 + 303 (7 termeni cu microstructura-tip 303 în poziție inițială).

Dacă în primul caz combinatoria se referă exclusiv la cele trei formule menționate, în situația combinării prin dislocare tabloul formulelor rămîne deschis virtualităților; posibilitățile combinatoriei prin dislocare sînt cu mult mai numeroase decît numărul restrîns de formule decupate din analiza unui corpus finit de variante.

La nivelul centrelor de combinare funcțiile corespunzătoare sînt:

— *funcție de închidere — funcție de deschidere* (spre exemplu, în combinarea de tipul 300 + 303, *f (răsplata-căsătoria)* închide structura de basm tip 300 și *A (semn la despărțire)* deschide structura de basm tip 303;

— *funcție de deschidere — funcție de deschidere* (spre exemplu, în combinarea de tipul 303 + 300, *A (semn la despărțire)*, funcție de deschidere care marchează un preambul de aventură eroică tip 303, este succedată de *a (procurarea uneltei năzdrăvane)*, funcție de deschidere pentru aventura eroică de tip 300).

Între cele două segmente narative marcate de funcțiile unui centru de combinare se dezvoltă îndeobște un segment narativ de joncțiune la nivelul căruia determinăm o pereche de funcții secundare, de rang 2, care fac legătura logico-semantică și structurală între funcțiile centrului de combinare; cele două funcții joncționale sînt *plecarea — sosirea*. Nucleul fundamental comun de natură actanțială se referă la prezența eroului — actant activ în ambele aventuri eroice (300 și 303); funcțiile *plecarea* și *sosirea* se includ în sfera acțiunilor eroului-actant principal.

Integrarea microstructurilor-tip 303 prin dislocarea microstructurilor-tip 300 nu se poate produce oriunde în interiorul structurii 300. Intervine factorul de constrîngere a logicii basmului, care face ca grupările de funcții în succesiune tip 303 să se poată intercala și disloca funcțiile tip 300: *procurarea uneltei năzdrăvane* de *prejudiciarea virtuală (sacrificiul virtual)*, *victoria* de *căsătorie*, *impostura* de *demascarea impostorii* și *demascarea impostorii* de *răsplată (căsătoria)*. (Spre exemplu, eroul obține *victoria* asupra balaurului și *pleacă* mai departe într-o *aventură eroică de tip 303*, după care revine *pentru recompensă* și se căsătorește cu fata de împărat). Funcțiile corespunzătoare microstructurii de tip 303 nu se pot integra între funcțiile *prejudiciere virtuală (sacrificiu virtual)* și *luptă*, *luptă* și *victorie*, fără a perturba logica firească a basmului; *prejudicierea posibilă* reprezintă o iminență a pericolului care se impune a fi urgent înlăturat și *lupta* constituie soluția imediată de anulare a prejudicierii posibile, iar corelarea *luptă — victorie* indică o relație cauză — efect.

Combinarea prin intercalare și dislocare presupune respectarea legii păstrării ordinii în succesiune a funcțiilor; *pattern*-ul se supune legii succesiunii. Dacă în seria de tip 300 a → b → c... se integrează o micro-

https://biblioteca-digitala.ro

structură-tip 303 (spre ex. A), combinarea nu perturbă poziția funcțiilor-tip 300 în sistem : *b* rămîne tot în poziția a doua față de *a* :

a----→b
↘A↗

Cînd două variante de basm tip 300 combinat cu 303, provenite din spații culturale etnice diferite, pun în valoare modele structurale asemănătoare, explicația poate fi orientată în două sensuri :

— înrudirea celor două variante are la bază un împrumut cultural-folcloric (o variantă a fost transmisă într-o anumită conjunctură dintr-un spațiu cultural în altul, unde s-a autohtonizat) sau

— e posibil ca cele două variante, neaflîndu-se în relație nemijlocită, să fi fost concepute independent, cu o justificare antropologică.

NOTE

[1] Pentru basmul tip 303 determinăm următoarele funcții, dispuse într-o ordine predictabilă și notate convențional cu litere mari ale alfabetului latin :
A — semn la despărțire (unul dintre frați pleacă și lasă la despărțire un semn de înștiințare în cazul unei prejudicieri) ;
B — căsătoria (fratelui plecat cu o fată de împărat) ;
C — ademenirea (eroului de către o ființă răufăcătoare) ;
D — prejudicierea (eroului prin omorîre sau pietrificare) ;
E — indicarea prejudicierii prin semnul lăsat (fratele rămas acasă constată schimbarea aspectului semnului lăsat la despărțire și pleacă să-și salveze fratele prejudiciat) ;
F — confuzia (soția celui prejudiciat îl confundă pe fratele venit cu soțul ei) ;
G — respectarea căsătoriei (fratele geamăn așază un paloș între el și soția celuilalt, în timpul nopții) ;
H — remedierea prejudicierii (prin intervenția fratelui geamăn) ;
D' — prejudicierea (salvatorului) (fratele salvat își omoară din gelozie salvatorul) ;
H' — remedierea prejudicierii (salvatorului) (aflînd adevărul, salvatul, își reînvie fratele pe care îl vătămase).

[2] G. Basile, *Pentamerone*, I, nr. 7.

[3] O. Kallas, *Achtzig Märchen der Ljutziner Esten*, nr. 2, p. 116.

[4] A. Leskien și K. Burgmann, *Lituanische Volkslieder und Märchen*, p. 389, nr. 11.

[5] *Latviešu folkloras krātuve*, 223, 459. Kreis Dangarpils. Kapien (*apud* K. Ranke, *Die zwei Brüder*).

[6] P. Šmits, *Latviešu pasakos un teikas*, II, p. 438 (*apud K. Ranke, op. cit*).

[7] *Ibidem*, p. 438.

[8] Text inf. 14123, Arhiva I.C.E.D., București.

[9] P. Papahagi, *Basme aromâne*, p. 149.

[10] *Handschrift Walter Anderson, Sammlung čuwassischer Märchen*, nr. 66.

[11] Ernst Meier, *Deutsche Volksmärchen aus Schwaben*, nr. 58, p. 204.

[12] Asper 89 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 88).

[13] Lal Behary Day, *Folk Tales of Bengal*, nr. 4.

[14] V. 1—2. Asbj. og Moe. N.F. Nr. 29 = Fr. Bresemann, *Norwegische Volksmärchen* (*apud* K. Ranke, *op. cit.* p. 79).

[15] *Seterdal. Erje.* II. Ausg. Asbj. og Moe, p. 246 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 96).

[16] *Materyały kom. jezyk.*, II, p. 159 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 100).

[17] Adolphe Orain, *Contes du Pays Gallo*, p. 31.

[18] *Norske Folkminnesamling*, A. Schneider, I, 12, p. 26 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 79).

[19] V. Popelka. Pohádku z. Poličska. *Sammlung im Archiv des čechoslovakischen Museums in Prag*, nr. 2 = V. Tille. Soupís Českych pohádek, p. 346 (*apud* K. Ranke, op. cit., p. 88).

[20] *Handschrift Wisser*, nr. 33, 2 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 65).

[21] P. Šmits, *Latviešu pasakos un teikas*, II, p. 452, nr. 19, 1 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 93).

[22] M. Dragomanov, *Mallorûsskija narodnyia predanja i vazskazy*, p. 283, nr. 9 — Gouv. Jekaterinoslaw.

[23] Ignaz Kunos, *Türkische Volksmärchen aus Stambul*, p. 144.

https://biblioteca-digitala.ro

[24] L. Frobenius, *Erzählungen aus dem Westsudan*, p. 160, nr. 87.
[25] Telemark. NFS. Hans Ross, 24, 40.
[26] E. Destaing, *Étude sur le Dialecte Berbère des Benis-Snous*, p. 39, nr. 52.
[27] A. A. Erlenvein, *Narodnyjya russkija skazki*, III, p. 8.
[28] *Handschrift Wisser*, nr. 33, 1.
[29] *Handschrift Svend Grundtving*, 25 h, Svendborg (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 71).
[30] Dto. 11, p. 36, nr. 32. Dto 13, p. 180 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 91).
[31] K. F. Anderson, 9 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 98).
[32] László Nierémyi, *Éredeti népmesék*, I, 1861, p. 81.
[33] A. Bielenstein, *Baltische Montschrift*, 1874, p. 348.
[34] D. Dogariu, în „Gazeta Transilvaniei", LIX (1896), nr. 6, p. 1.
[35] *Latviešu folkloras krajuve*, 709, 28. Apšenicks.
[36] *Handschrift Wisser*, nr. 33, 10 și 10a.
[37] *Handschrift Kristensen*, nr. 2226. Kongsted.
[38] H. Bradt, 1035 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 98).
[39] P. Šmits, *Latviešu pasakos un teikas*, p. 405 = L. P. VI, 125, 12.
[40] Paul Delarue, *Le conte populaire français*, I, p. 147.
[41] *Handschrift Walter Anderson, Sammlung čuwassischer Märchen*, nr. 3.
[42] G. Pitiș, în „Revista Nouă", 1890, p. 192.
[43] Text inf. 10688, Arhiva I.C.E.D., București.
[44] Oskar Hackmann, *Finlands Svenska Folk-diktning*, 1917, I, p. 56, nr. 8 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 78).
[45] *Handschrift Kristensen*, nr. 799, Rind (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 71); *Handschrift Svend Grundtvig*, nr. 25 f, Viknös, Laaland (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 72).
[46] *Handschrift N. V. Nikolskij*. M. S. 2, p. 352 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 102).
[47] P. Šmits, *Latviešu pasakos un teikas*, 1926, II, p. 436 = L.P. VII, II, 20, I, 7.
[48] H. Massa, 2 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 97).
[49] Soemba. J. de Vries, *Volksverhalen uit Oost Indie*, I, p. 36 = D.K. Wielinga, *Soembaneesche Verhalen in't dialect van Kambera*. Bijdr 68, p. 59 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 105).
[50] J. Basanavicius, *Lietiviškos pasakos Yvairios*, IV, p. 155.
[51] J. Friman, 22 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 97); K. E. Kahari, 21 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 97).
[52] F. Mikuličič, *Narodne pripoviedke iz hrvatskoga primorja*, 1876, p. 68. nr. 14.
[53] J. Kubin, *Lidove povidky z českého Podkrkonoší*, c 211 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 88).
[54] JAFL. 29 Alanson Skinner. Plains Creetales, p. 364 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 107).
[55] Hylten-Cavallius och Stephens. *Svenska Folksagor och aefventyr*, 1844, n . 5, p. 89 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 77).
[56] *Český Lid*. 1903, p. 84, nr. 1 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 88).
[57] *Handschrift Kristensen*, nr. 55, 365, Tris.
[58] *Handschrift N. V. Nikolskij* M. S. 2, p. 357 (*apud*. K. Ranke, *op. cit.*, p. 102).
[59] *Osyp Rozdolskyj Zbyrnik*, VII, nr. 44, p. 76 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 92).
[60] *Handschrift E. N. Setälä aus Kurland*. Dorf Ire (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 97).
[61] F. O. Rapola, 17 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 97).
[62] A. Bielenstein, *Baltische Montschrift*, p. 347; P. Šmits, *Latviešu pasakos un teikas*, p. 405 = L.P. VI, 125, 12 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 93).
[63] A. Ipolyi, *Népmesegyuteménye*, 1914, p. 59, nr. 11 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 100).
[64] E. Keränen, 86 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 97).
[65] G. Polivka, *Súpis slovenskych Rozpravak*, p. 208, nr. 4.
[66] J. Manzura, *Skazki, poslovicy i.t.p. zapisamnyia v. Jekaterinoslavskoj i Charakoskoj*, 1890, p. 28, nr. 21.
[67] J. F. Bladé, *Contes populaires. Recuillis en Agenais*, 1874, p. 9, nr. 2.
[68] J. B. Andrews, *Contes Ligures*, p. 173, nr. 39.
[69] Raf Ramurez de Arrelano, *Folklore Portoriqueno*, 1926, p. 107, nr. 79.
[70] *Latviešu folkloras krajuve* (L.F.K.), 17, 1434, Kreis Riga, Koknese.
[71] *Handschrift Dr. Henssen* (Elberfeld). Westfallen, Limbergen, Kreis Coesfeld (Schleswig — Holstein).
[72] F. Lorenz, *Teksty pomorskie czyli slovinsko-kaszubskie*, nr. 907.
[73] G. Gaal, *Magyar népmese — gyüteménye*, p. 159 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 100).
[74] L.F.K. 447, 51, Kreis Rezekne, Stirmeine (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 93).
[75] „Gazeta poporului" II, 1886—1887, nr. 38, p. 3
[76] Pauline Schullerus, *Archiv des Verreins*, 37, III H, p. 546—552 (Transilvania).
[77] J. Rivière, *Recueil de contes populaires de la Kabylie du Djurdjura*, p. 193.
[78] I. Cazan, *Literatura populară*, p. 20.
[79] J. B. Andrews, *Contes Ligures*, nr. 53, p. 253.

https://biblioteca-digitala.ro

[80] Auguste Gittée şi Jules Lemoine, *Contes populaires du Pays Wallon*, p. 24.
[81] J. şi I. Zingerle, *Kinder und Hausmärchen aus Tirol*, 1911, nr. 25, p. 129.
[82] L.F.K. 145, 265. Kreis Walk. Cirgali *(apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 93).
[83] Text mg. 31 a, Arhiva I.C.E.D., Bucureşti.
[84] A. Ipolyi, *Népmesegyuteménye*, 1914, nr. 12, p. 40 *(apud* K. Ranke, *op. cit.* p. 100).
[85] F. Asmus şi O. Knoop, *Kolberger Volkshumor*, 1927, nr. 56, p. 62.
[86] Text inf. 11143, Arhiva I.C.E.D., Bucureşti.

LE MÉCANISME COMBINATOIRE DU CONTE TYPE 300 AVEC 303 A. TH. DANS LA PERSPECTIVE DU FOLKLORE COMPARÉ

Résumé

Le mécanisme combinatoire du conte type 300 avec le conte type 303 ATh réside sur des principes archétipaux d'édification, relations et raisonnements logiques, qui suggerent l'idée d'un modèle symbolique unitaire universel.

Le mécanisme combinatoire atteste deux situations fondamentales :

— Le conte type 300 a un déroulement continuel en combinaison ;

— Le conte type 300 se déroule discontinuellement, étant disloqué par l'intercalation des microstructures-type 303.

La position où les deux structures se combinent constitue un *centre de combinaison.* Les fonctions d'un centre de combinaison sont :

— Fonction de clôture — fonction d'ouverture ;

— Fonction d'ouverture — fonction d'ouverture.

Entre les deux segments narratifs marqués par les fonctions d'un centre de combinaison se développe un segment narratif de jonction qui indique deux fonctions secondaires, de rang 2, qui font la liaison logique et structurale entre les fonctions du centre de combinaison.

L'élément actantiel commun est le héros, présence active dans les deux aventures héroïques (300 et 303).

La combinaison par l'intercalation respecte la loi de la succesion des fonctions.

L'intégration des microstructures-type 303 dans la structure-type 300 ne se produit pas n'importe où à l'intérieur de la structure-type 300 (à cause de la rigueur logique).

Lorsque deux contes populaires (300 + 303) qui appartiennent à des espaces culturels-ethniques différents relèvent des modèles structuraux semblables, la ressemblance s'explique : a) Par un emprunt culturel ou b) Par la création indépendante, justifiée par des raisons anthropologiques.

https://biblioteca-digitala.ro

KITSCHUL CA TRADIȚIE

IRINA NICOLAU, IOANA POPESCU

Tradiția este un trecut cultural activ. Lipsită de un prezent care s-o actualizeze, cultura sumeriană nu este tradiție ci relicvă. Pentru cine acceptă modelul temporal aristotelic [1], tradiția se înfățișează ca o ștafetă purtată de generațiile care cresc mereu din umerii predecesorilor, ca un continuum rațional ascendent [2] ce vindecă de angoasa alienării. Într-un context care nu avea nimic a face cu tradiția, Noica imagina un Narcis ce își contemplă curgerea în statornicia apelor de izvor [3]. A trăi întru tradiție înseamnă a trăi pe o plută, să mergi și să stai în același timp. Tot Noica notează în altă parte : „Nu putem muri așa. Trebuie să trecem cuiva adevărul nostru, ceea ce a fost bun și drept în noi, altfel nici noi nu am servit la nimic" [4]. De cînd lumea, omul a încercat să-și învingă condiția efemeră și, așa cum spunea cineva, în tradiție se exprimă instinctul permanenței și al continuității, astfel, tradiția reprezintă pentru cultură ceea ce reprezintă pentru organismul viu codul genetic, ea este pînă la urmă economie de timp.

Nu există viață socială în afara tradiției, așa cum nu există viață socială fără înnoire. Diferența dintre societățile tradiționale și cele moderne constă, în principal, în raportul dintre forța tradiției și nou. Referindu-se la distanța dintre societățile studiate de etnologi și marile societăți moderne, Lévi-Strauss o compară cu distanța dintre un orologiu și un motor cu aburi. Ca și orologiile, societățile „reci" nu produc reziduuri și dezordine, ele au tendința de a se menține un timp indefinit în stadiul inițial, fapt care le face să pară încremenite, dincolo de istorie și progres [5]. Se pune însă întrebarea : cît poate să întîrzie o societate în stadiul ahileic, auroral, cînd pînda diversificării — politropia — pare să fie o lege de creștere a spiritului ?[6] Și apoi, care este rolul tradiției într-o societate care pare că a învins timpul și balansul dialectic dintre viața reală — guvernată de instinctul îndepărtării fără întoarcere — și viața spirituală — plasată sub semnul acestei reveniri ? [7]

Dacă în cosmosul material retrodicția este imposibilă, predicția fiind, în schimb, infailibilă, în istorie predicția este o aventură. Cine poate să aprecieze cît își păstrează o societate simplitatea inițială, cît poate să se concentreze într-un univers sumar, primordial ? Cîte un ziar, la rubrica de curiozități, ne informează că într-o pădure din Africa s-a mai descoperit încă o comunitate primitivă care nu cunoaște focul, dar cine poate să prevadă care ar fi fost destinul acestei comunități în condițiile în care ar fi intrat în contact cu lumea civilizată ? E de presupus însă că într-un ritm, fie el și geologic, s-ar fi îndreptat spre ceva, spre altceva, mișcarea istoriei avînd un caracter cardinal, orientat, iar progresul fiind în ultimă instanță *un mers înspre (pro gressus)*. Ca să depășească faza ahileică, o societate trebuie să se adecveze la noul care se insinuează perfid sau atacă direct și care, atunci cînd nu este un import dintr-o altă cultură, își trage seva tot din rădăcinile tradiției.

https://biblioteca-digitala.ro

Rolul tradiției într-o societate care reglează timpul după necesitățile sale (îl întoarce în trecut, îl proiectează în viitor, îl întărește sau îl anulează), într-o societate care confundă viața reală cu cea onirică topindu-le într-un tot pe care nu îl numește, dar care s-ar putea numi *viață*, într-o societate care cochetează cu politropia, veghind la simplitatea și primordialitatea lumii, nu poate fi decît acela de *creier*. Într-o astfel de societate tradiția este centrul acțiunii și al sensurilor, depozit al memoriei și motor al imaginației, dictator și parte sensibilă la orice schimbare care are loc în sistem.

Ideea că se poate vorbi de mai multe tradiții a fost acreditată în timpul din urmă. În funcție de unghiul din care este privit, același obiect poate fi subordonat unor tradiții diferite. Nivelul la care ne plasăm în studiul de față este însă cel de maximă generalitate, de aceea observațiile de pînă acum ca și cele ce urmează roiesc în preajma acelei Tradiții care se scrie cu literă mare, arhetip și model pentru tradițiile particulare. Această tradiție guvernează prin *legi nescrise* lumea, făcînd să penduleze fapta și gîndul între ceea ce este *bine* și ceea ce este *rău*, între *ce se face* și *ce nu se face*. Specific acestor legi nu este faptul că sînt nescrise, deci nefixate pe un suport material pe baza unui cod, ci lipsa unor texte care să le dea coerență și claritate. Tradiția plutește deci în aer, ea *este* aerul, aerul dens care modelează lumea.

Invitat să ia parte la un ceai, în Anglia, un francez plin de solicitudine a luat platoul și a încercat să ușureze rolul gazdei oferind celor prezenți biscuiți. Atmosfera încremenită a invitaților l-a făcut să resimtă curînd gafa și să pună întrebarea: — „Mă iertați, am încălcat cumva vreo regulă? — „Dar nu există pentru asta nici o regulă!" a răspuns gazda cu demnitate. Regulile vizează lumea lucrurilor mărunte, încifra răspunsul ei, lucrurile mari se știu de la sine și acest de la sine este materia tradiției. Legile scrise, legile fixate în formule coerente recomandă sau interzic ceva indicînd modul în care se sancționează nerespectarea lor; tabuul exprimat vag nu cunoaște sancțiuni formulate clar, impuritatea depășind puterea de cuprindere a gîndirii.

Dacă dăm ascultare lui Mircea Eliade, societatea tradițională este o lume de imitatori care repetă solemn gestul inițial comis *in illo tempore*. Tradiția ar fi atunci *ceva* care face să fie din nou *ceea ce a fost*. Concepînd-o ca pe ceva care conține și germenele, potențialitatea lui *ce o să fie*, societatea tradițională conține atît imitatori cît și inventatori, existența unora fiind condiționată de existența celorlalți. Fără inventatori, imitatorii nu ar avea ce să imite și, fără imitatori, așa cum spunea cineva, inventatorii ar rămîne niște excentrici obscuri. Într-o logică a bunului simț, inventatorul ar trebui să fie socotit termenul tare, accentuat, față de imitator, conceput ca termen slab, neaccentuat. În procesul de creație colectivă specific culturilor tradiționale acest raport se modifică, avînd în vedere, pe de o parte, faptul că inventatorul inventă întru tradiție, altfel obiectul produs nu poate fi acceptabil pentru comunitatea sa și, pe de altă parte, pentru că actul de imitație, de reproducere se bucură în aceste comunități de un statut special. *Noul* produs în aceste condiții nu trece nebăgat în seamă și, pînă cînd ajunge să fie asimilat, dacă e asimilat, face obiectul unor atenții speciale. În măsura în care este compatibil cu viața culturală a comunității în care se insinuează el este luat sub rezervă, ca un termen neverificat, neliniștitor, netocit și de aceea puternic.

https://biblioteca-digitala.ro

Într-o cultură tradițională însă, oricît de paradoxal ar părea, *noul* nu se opune *vechiului*, pentru că de fapt vechiul nu există. Ascetismul sever al acestei culturi o face insensibilă față de obiectul dezafectat, față de obiectul de colecție. Vechiul supraviețuiește deci în măsura în care există în prezent, reînnoit și reconfirmat de fiecare experiență. Opoziția care se stabilește între vechi și nou se exprimă în culturile tradiționale în termenii *ceea ce există* și *ceea ce nu există încă*. O tehnică tradițională de pseudoacceptare a noului este parodierea lui, care în fapt înseamnă asimilare parțială.

În cursul istoriei, atitudinea față de vechi și nou a jucat de multe ori feste valorii, anecdotica înregistrînd în acest sens gafe celebre. Sub lozincile „Vechiul cu orice preț" sau „Noul cu orice preț" s-a născut, în diferite epoci istorice, un monstru cultural care de o sută de ani a primit un nume ce i se potrivește — KITSCH. Înrudit cu onomatopeea, ortografiat foarte complicat pentru orice limbă în afară de cea de origine, cu un sens încă greu de precizat, numele de KITSCH seamănă îndeaproape cu realitatea pe care o desemnează. Dintre multiplele etimologii propuse, cea mai verosimilă ni se pare a fi verbul VERKITSCHEN, mai exact unul din sensurile verbului, și anume cel de a *bazarda* [a vinde de urgență], sens care presupune degradare, depreciere, ieftinătate, efort minim de creație cu profit maxim prin vînzare. Obiectul produs și manipulat în aceste condiții profită de întreita sa calitate : emblemă, suvenir, stimul sentimental și lovește drept în inimă o anumită categorie socială, mereu aceeași, deși perioadele istorice se schimbă.

Din capul locului invocăm concluzia lui A. Moles după care : „Kitschul este mai curînd un anumit tip de raport între om și lucruri, decît un lucru anume, un adjectiv mai curînd decît un substantiv, el este, în mod cert, o modalitate estetică de relație cu mediul înconjurător" [8]. În lumea consumatorilor de KITSCH, el nu numai că nu este o problemă, dar pur și simplu *nu există*. Ar mai fi de adăugat că toate condițiile care se consideră că generează KITSCHUL, toți parametrii care sînt invocați pentru legitimarea obiectului KITSCH în condiții de inspirație și talent se topesc și dispar, unicul nostru profit de pe urma acestei experiențe fiind concluzia că el se produce în absența inspirației și a talentului, „ca o artă fără artiști", cum sugera Le Corbusier.

KITSCHUL deci s-a născut de mai multe ori, în epoci diferite, considerînd că specific acestor epoci este opulența materială. În acea societate ahileică despre care vorbește G. Liiceanu, societate viguroasă și sumară care se limitează la strictul necesar, nu e loc pentru el. Un trib nomad, care reduce lumea obiectelor la cît pot să ducă membrii activi în spate, nu poate produce KITSCH. În momentele de respiro ale diferitelor epoci istorice, cînd politropia cîștigă teren, cînd se constată o hipertrofiere a gustului pentru gratuit, atunci KITSCHUL își face loc ca obiect și ca mod de a considera obiectele. Revenind la concluzia lui Moles după care KITSCHUL este mai curînd un raport decît un obiect, ne apare evident că din perspectiva a două milenii, căutarea lui în cultura romană, de pildă, nu trebuie făcută în muzee, între obiecte, ci în paginile scriitorilor antici contemporani, în cazul în care, reperînd fenomenul, s-au referit la el în scris.

Literatura de specialitate caracterizează KITSCHUL ca : surogat, neadecvat, infidel, sentimental, exterior, impur, parțial, banal, pueril, agresiv, melodramatic, fandosit, dezabuzat, bombastic, exotic, distruc-

https://biblioteca-digitala.ro

tiv, disimulat, dulce, acru, morbid, pornograf, distractiv, vulgar aspirînd spre noblețe, amatoristic sau industrializat, degenerînd dimensiunea spre gigantism sau miniaturizare. Din această înșiruire, voit nediferențiată, se detașează trei calități care pot îngloba toate atributele enumerate aici, și anume : surogat, inadecvat, care denaturează categoriile estetice și etice aducîndu-le la nivelul „bunului gust" și al pudorii. KITSCHUL este asociat cu snobismul (și din această perspectivă rezultă imaginea torturată a snobului care, în absența spectatorilor pe care îi epatează, trăiește mistuit de jinduri la periferia unei lumi inaccesibile) și imaginea fericită a consumatorului de KITSCH care se lăfăie într-o lume accesibilă, tapetată cu lucruri drăguțe [citește Hübsch] și confortabile.

Faptul că civilizația de consum a societății burgheze este mediul optim de dezvoltare a KITSCHULUI este acceptat de toată lumea. Această societate predispune la KITSCH dar, în același timp, predispune la conștientizarea fenomenului și analizarea lui. Dacă acesta este veșnic ca și păcatul, teoria KITSCHULUI numără mai puțin de o sută de ani [9]. Între achizițiile acestei teorii este determinarea în interiorul KITSCHULUI a două generații. Prima generație, aparținînd celei de a doua jumătăți a secolului XIX, se bazează în principal pe butaforia piesei CA ȘI CÎND : ca și cînd am fi nobili, ca și cînd am fi bogați, ca și cînd am avea argintărie, veselă veche etc. Cea de a doua generație, promovată de supermagazin, produs al BOOM-ului industrial, apare ca o diversiune făcută la nivelul funcției obiectelor, exacerbînd importanța funcțiilor neînsemnate prin GADGET, obiect de utilitate frivolă. Tot la nivelul funcției se produce o distorsiune în raportul durabil — consumabil, o serie de obiecte din lumea efemeră obținînd dreptul la protecție. O trăsătură specifică pentru ambele generații de KITSCH este absența unei trăsături transobiectuale specifică artei, acesta fiind redus la primele forme de manifestare ale artei, determinate de Souriau : cea fizică, cea fenomenală și cea reică [10]. De asemenea, ceea ce sare în ochii individului prevenit, deci nu a consumatorului de KITSCH, este inadecvarea lui, așa cum precizează Moles : inadecvarea intenției la posibilități, a formei a conținut, a materialului la formă.

Moda KITSCH este prezentă în majoritatea epocilor istorice, cu precădere în perioadele de decadență a stilurilor artistice europene, în elenism, în romanicul tîrziu, în goticul flamboyant, în baroc, în rococo, în romantism, în arta 1900. În general etapele clasice, de echilibru și simplitate, constituie un context nefavorabil pentru dezvoltarea KITSCHULUI, fenomen mai degrabă înrudit cu excesele manierismelor, ale perioadelor de decadență, de cîntec de lebădă ale stilurilor artistice. Aceste perioade, în care învinge entropia, sînt matca producției de pseudoartă, pseudoartă care presupune ca funcția obiectului să înceteze de a mai fi suportul formei, devenind un pretext al ei, care presupune ca mijloacele tehnice să depășească necesitățile stilului, iar invenția și originalitatea să se sleiască în planurile superficiale ale formei.

Un alt teren fertil pentru sămînța perfidă a KITSCHULUI sînt artele decorative care promovează și proliferează obiecte-TIP pentru necesități-TIP [11].

Acționînd estetizant asupra lumii obiectelor uzuale, artele decorative sublimează un potențial creator disponibil, dar neorientat, existent în orice societate care a depășit problemele necesităților imediate, umplînd, de asemenea, un vid care de multe ori este resimțit ca o durere acută.

https://biblioteca-digitala.ro

Evident, între acel *horror vacui* al culturii populare și dorința de împodobire specifică culturilor moderne există o distincție netă. Pentru individul care trăiește într-o comunitate tradițională, vidul este o fereastră deschisă care îl aspiră într-o lume populată de forțe nenumite ce pot să-l vatăme, de aceea reacția lui de apărare se traduce prin umplerea golului cu simboluri marcate cu funcții exorcizante, de protecție. Pe măsură ce aceste elemente, cu funcții preponderent rito-magice, se desacralizează, rămîne și cîștigă teren funcția decorativă și emblematică. În culturile moderne individul este stînjenit de vidul produs, pe de o parte, de subțierea lumii de obiecte stabile, ancorate puternic în conștiința omului și, pe de altă parte, ca urmare a purificării și ascetizării formelor, pe linia designului de tip funcționalist. În aceste condiții, obiecte cu valoare decorativă sînt chemate să umple spațiile goale, iar obiectele uzuale încep să pretindă aura de obiect estetic.

Șocul rezultat din implicarea comunităților rurale în cultura contemporană este puternic resimțit și în planul decorativului, unde trebuie să compatibilizeze două concepții de decorație. Căci, dacă în comunitatea rurală tradițională decorarea este devoțiune și moștenire de experiență, integrare în universul natural și spiritual pe linia unui stil de simțire, în comunitatea rurală contemporană decorația este subordonată modei și gustului, concepte care își fac loc tot mai stăruitor. Merită să fie subliniat faptul că în noul context *gustul* și-a pierdut sensul originar de expresie a unui temperament, rămînind doar un mijloc impersonal de înțelegere pentru oamenii care se aseamănă, și *moda* constituie un import asimilat parțial din lumea orașului. Suprapunerea acestor două concepții naște hibrizi și, în artă ca și în decorație, hibridul este de multe ori KITSCH !

De aici deruta la care asistăm în ultimele decenii în discernămîntul artistic al țăranului contemporan, apelul făcut la modelele culturale, direct accesibile, ale „mahalalelor" orașului, „poluarea artei populare și a folclorului", cum ne place să spunem, cu forme dubioase, nesigure, cu bîjbîieli infantile. Ne dezamăgește țăranul care și-a pierdut înțelepciunea și măsura, fără să ne gîndim că, o dată cu apariția mașinismului, este firesc ca și la sat să pătrundă noul în forme standardizate, și ne luptăm să reintroducem arta manuală „de tradiție", fără să ne asumăm riscul răspîndirii amatorismului sau al artizanatului care poate impune cultul imperfecțiunii, respectiv al rebutului.

Încă din titlul lucrării anticipam ideea că există o tradiție a KITSCHULUI la sat, deși, în formele ei echilibrate, cultura tradițională nu produce KITSCH, și poate că specific acestui tip de cultură este tocmai faptul că pseudoarta apare întotdeauna în relație cu *noul importat*, nou care este ținut o vreme în carantină sau este parodiat, parodiere care înseamnă și ea o asimilare parțială. Moles apreciază însă că parțialitatea este o trăsătură specifică pentru KITSCH, de aceea, în perioada de carantină, noul a avut probabil statutul de obiect KITSCH. Icoana pe sticlă, iile din marchizet, ceramica figurativă, fota musceleană de sărbătoare, covoarele bucovinene cu pisici și căței, de pildă, au fost oare, la vremea respectivă, resimțite ca obiecte KITSCH ? Cine poate ști ! Stabileam că pentru legitimarea KITSCHULUI importantă este atitudinea grupului față de el și nu forma, culoarea, materialul etc., dar reconstituirea atitudinii este practic imposibilă. Lucrurile se complică și mai mult cu cît cultura populară nu deține o teorie proprie și explicită a artei, nici măcar un concept al ei, la care să se raporteze pseudoarta. În fine, acestui tip

https://biblioteca-digitala.ro

de cultură nu îi sînt specifice autoreflexia și analiza propriilor săi termeni, deci culturii populare îi sînt la fel de străine teoria artei, ca și teoria KITSCHULUI. Ca orice consumatori ai lui, aceștia îl ignoră. Problema este a noastră, noi o proiectăm în lumea lor, ignorînd la rîndul nostru tradiția KITSCHULUI în această cultură.

Dezechilibrarea sistemului culturii populare, ca urmare a modificărilor socioeconomice care s-au produs, are consecințe evidente în procesul și tehnicile de receptare a noului. În aceste condiții, satul devine un spațiu de manifestare favorabil KITSCHULUI, insistăm însă încă o dată: din perspectiva noastră și nu din cea a membrilor săi. Astfel *noi* putem determina astăzi în comunitatea rurală mai multe categorii de KITSCH:

1. KITSCHUL generat de obiectul cumpărat de la oraș;
2. KITSCHUL produs de meșteșugarii și membrii anonimi ai comunității, ambii tinzînd spre o originalitate — trambulină a notorietății;
3. KITSCHUL modei retro — „înapoi la forme tradiționale", pentru că se poartă;
4. KITSCHUL realizat prin sintaxă — folosirea unor obiecte cu funcții schimbate în spații neadecvate;
5. KITSCHUL realizat prin sedimentare forțată — rezultat al dificultăților întîmpinate în asimilarea noțiunilor de efemer și consumabil;
6. KITSCHUL marcă — a. mărci profesionale (flori de mină, aeromodele etc.)

b. fotografii-portret
c. „bibliotecă" etc.

Lupta pentru prezervarea culturii populare „autentice" în formele ei cele mai pure va introduce probabil treptat în sat și noțiunea însăși de KITSCH. Acesta poate fi folosit de altfel și ca o treaptă spre cunoașterea și asimilarea valorilor pe care le mimează. Un proverb recomandă să te faci frate cu dracu' pînă treci puntea, iar Moles consideră că bunul gust se naște din prostul gust și se perpetuează numai în opoziție cu el.

NOTE

[1] Gabriel Liiceanu, *Încercare în politropia omului și culturii*, București, Ed. Cartea Românească, 1981, p. 47.
[2] *Ibidem*.
[3] C. Noica, *Schiță pentru istoria lui Cum e cu putință ceva nou*, București, 1940.
[4] Constantin Noica, *Mathesis sau bucuriile simple*, București, 1934, p. 79.
[5] Claude Lévi-Strauss, *apud Encyclopédie thématique Weber*, vol. XII, CIESA, Barcelone, Weber, S.A. d'éditions, p. 105.
[6] Gabriel Liiceanu, *op. cit.*, p. 6.
[7] *Ibidem*, p. 17.
[8] Abraham Moles, *Psihologia Kitsch-ului*, București, Ed. Meridiane, 1980, p. 23.
[9] Egenter(R), *apud* Abraham Moles, *op. cit.*, p. 215.
[10] E. Souriau, *apud* Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, București, Ed. Meridiane, 1976, vol. I, p. 67.
[11] Le Corbusier, *L'art d'écoratif d'aujourd'hui*, Paris, Ed. Vincent Fréal, 1959, p. 61.

LE KITSCH COMME TRADITION

Résumé

Les auteurs essayent d'analyser les traditions du Kitsch dans la culture populaire. Pour aboutir à cela elles fouillent les racines historiques du Kitsch en tel que produit marginal de certaines époques dans lesquelles un modèle culturel est remplacé par un autre.

https://biblioteca-digitala.ro

Envisageant le Kitsch plutôt rapport qu'objet (selon la thèse de Moles), elles aboutissent à la typologie suivante :

1. Le Kitsch émergeant des objets achetés en ville.
2. Le Kitsch produit par les artisans et les membres anonymes de la communauté, visant l'originalité.
3. Le Kitsch de la mode „rétro" — retour au passé par ce que c'est le nouveau genre.
4. Le Kitsch obtenu par la syntaxe.
5. Le Kitsch obtenu par la stratification forçée.
6. Le Kitsch emblématique — les marques professionnelles (pierres des mines ; de petites bandières ; des enseignes).

https://biblioteca-digitala.ro

FIȘE PENTRU UN DICȚIONAR DE FOLCLOR (IV)*

NICOLAE CONSTANTINESCU

ANECDOTĂ, -E s.f. Etim. fr. *anecdote*, din gr. *an-ehdotos*, „nepublicat, inedit".

Specie a epicii populare în proză înrudită cu snoava (v.), cu care adesea este confundată dar de care se diferențiază, totuși, nu atît în baza unui criteriu de conținut sau formal, cît în virtutea unuia sociocultural. În fond *A.* este tot o narațiune scurtă, uniepisodică, relatînd o întîmplare deosebită din viața unui personaj real sau imaginar, tipic pentru un anumit timp, loc și mediu social. A considera că pot fi socotite *A.* „acele narațiuni în care în chip neîndoielnic se scoate în evidență numai inteligența ascuțită, dotată cu mult simț al umorului" (Bîrlea, *Antologie ...)* este insuficient pentru definirea speciei.

Respectînd sensul etimologic primar, *A.* reproduce sau pune pe seama unor personalități istorice, politice, artistice ilustre vorbe de spirit spuse în împrejurări caracterizante pentru insul respectiv, pentru categoria umană (socială, profesională) din care acesta face parte (v. de ex. *A.* despre savanții distrați).

Prin funcția lor educativă, moralizatoare, *A.* de acest tip se apropie mai mult de parabolă *(exemplum)*. În acest sens unele dintre narațiunile cuprinse în *O samă de cuvinte* de I. Neculce pot fi socotite *A.* Pe măsură ce funcția lor didactică este înlocuită de cea de amuzament, accentul cade pe „poanta" finală, pe replica neașteptată, urmărind un efect comic, *A.* contemporană situîndu-se astfel între snoava tradițională și „bancul" actual, citadin.

Cît privește observația că *A.* sînt „de origine cultă" (Bîrlea, idem), aceasta trebuie înțeleasă atît în sensul că punctul lor de origine se află într-un mediu diferit de cel popular, cît și în sensul că ele sînt colportate nu numai pe cale orală, ci și în scris, un canal frecvent de răspîndire a acestora fiind calendarele, almanahurile, ca și broșurile specializate, ilustrative fiind cele publicate de Th. Speranția. Astfel se explică, de altfel, și prezența în folclorul românesc a unui larg evantai de *A.* grupate în jurul unor personaje care, genetic, aparțin altor culturi, cum este cazul lui Nastratin Hogea.

Dată fiind relativ tîrzia pătrundere a scrisului în mediile rurale, se poate afirma că *A.* a aparținut inițial folclorului orășenesc, de unde a proliferat, pe cale orală, la sate. Procesul poate fi urmărit observînd circulația unor motive din cărțile populare, ca și a istorioarelor lui Anton Pann, deși nu este exclusă posibilitatea unui drum mai complex, adică din folclor în textele scrise și înapoi în folclor. În sprijinul originii lor orășenești poate fi adus argumentul personajelor tipice care aparțin acestui mediu: tîrgoveți, negustori, mai tîrziu ofițeri, medici, judecători etc. față de personajele obișnuite ale snoavei tradiționale: boieri, primari, preoți etc. De asemenea, în timp ce în snoavă țiganii au un loc „privilegiat", în *A.* locul lor este preluat de alți etnici.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu toate acestea, întrepătrunderile dintre cele două specii sînt atît de numeroase și de adînci la toate nivelele textului (teme și motive, structură, modalități de realizare a comicului) încît o delimitare a lor apare imposibilă în stadiul actual al cercetării. *A.* nici nu este tratată ca o specie, ci ca o subspecie a snoavei, împreună cu *gluma*. „Întrucît anumite vorbe de duh din glumele obișnuite sînt puse pe seama unor oameni mari, iar parte din replicile spuse de aceștia în anumite împrejurări cunoscute au devenit anonime, fiind inserate în urzeala altor glume, relațiile dintre *A.* și glumă se arată a fi foarte strînse, una sfîrșind în cealaltă și invers" (Bîrlea, *Mică enciclopedie ...*). Pe de altă parte, prin tipul de informație pe care îl transmit, unele *A.* se apropie mai mult de legendele istorice (v.); de altfel o primă colecție de astfel de întîmplări petrecute în culisele curții bizantine a dat Procopiu din Cesarea (sec. VI) chiar sub titlul *Anekdota*. Date fiind suprapunerile vizibile cu alte categorii (specii) narative, este necesară orientarea investigațiilor în direcția retoricii și a sociologiei fenomenului, în așa fel încît să se releve cărui mediu aparțin colportorii și receptorii, cum reacționează aceștia din urmă la *A.*, la snoavă și, respectiv, la „banc".

Bibl.: Th. D. Speranția, *Anecdote populare*, București, 1888; *Anecdote afumate*, București, 1898; *Anecdote de post*, 1912; etc. St. Thompson, *The Folktale*, New York, 1946, p. 188 și urm.; Ov. Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, vol. I—III, București, E.P.L., 1966; v. și *Folclorul românesc*, vol. I, București, Edit. Minerva, 1981; S.-C. Stroescu, *La typologie bibliographique des facéties roumaines*, București, Edit. Academiei, 1969; A. Taylor, *The Anecdote: A Neglected Genre*, în *Medieval Literature and Folklore Studies* (edited by B. A. Rosenberg and J. Mandel), New Jersey, 1970, p. 223—229.

DESCÎNTEC, -E s.n. Etim. rom. *des+cîntec* din lat. *canticum*, „incantație".

Specie versificată a folclorului obiceiurilor spusă (recitată) în cadrul unui ritual mai mult sau mai puțin complex, urmărind obținerea unui efect practic în virtutea logicii magice care guverna la origine atît actele executate, cît și cuvintele rostite cu acest prilej.

Trebuie făcută de la început distincția dintre fenomen *(descîntat)*, ca ansamblu de practici rituale cu marcate conotații magice, cu indicații și interdicții severe privind locul și timpul practicării, natura executantului, a obiectelor și a substanțelor folosite, pe de o parte, și poem (descîntec), ca „formă de artă", pe de altă parte.

Ca „poezie a riturilor de însănătoșire" (Papadima), *D.* intervine în momentul constatării unui dezechilibru în starea de normalitate (fizică, morală, familială, socială) a individului și chiar a colectivității (epidemii, calamități naturale) și presupune existența unui executant, de obicei o femeie în vîrstă *(doftoroaie, moașă, băbăreasă, vrăjitoare)*, mai rar și — se pare — mai recent, un bărbat bătrîn *(vrăjitor, solomonar, fermecător)* și a unui beneficiar (pacient, bolnav) în favoarea căruia se execută ritul și se spune poezia. Nu toate *D.* implică intervenția unui executant specializat, profesionist, unele putînd fi zise de oricine, la nevoie (de deochi, de aplecate), practicile magico-curative fiind la rîndul lor extrem de simple

https://biblioteca-digitala.ro

și la îndemîna oricui (cărbuni stinși în apă neîncepută, trasul degetelor etc.). Într-un număr relativ restrîns de cazuri *D.* sînt zise în folosul propriu, executantul și beneficiarul confundîndu-se în una și aceeași persoană (*D.* de dragoste).

Cele mai multe *D.* românești sînt integrate riturilor de vindecare, forme ale medicinii populare bazate, pe de o parte, pe cunoașterea empirică a cauzelor bolilor și a remediilor acestora — un mare rol revenind plantelor medicinale, ale căror efecte curative sub formă de ceaiuri, siropuri, băi, comprese este recunoscut de medicina modernă — sau pe efectul psihologic al întregii „scenerii", și — pe de altă parte — pe „logica sensibilului", fiecărei dereglări a ordinii normalului găsindu-i-se o explicație în supranatural (ființe malefice, demoni, spiriduși, boala însăși personificată). Gama maladiilor pentru care se caută vindecarea prin *D.* este extrem de largă și înșiruirea lor nu este lipsită de pitoresc : „de albeață", „de aplecate", „de babițe", „de brîncă", „de bubă", „de ciumă", „de deochi", „de fălcariță", „de friguri", „de gălbinare", „de gîlci", „de izdat", „de încleștat", „de încuiere", „de junghi", „de obrintit", „de mătrice", „de năjit", „de roșață", „de soare sec" „de trînji" etc. etc. Este evident că multe dintre aceste boli (paludism, ciumă) au fost eradicate în condițiile societății moderne, încît utilitatea *D.* aferente a dispărut o dată cu acestea.

Alături de categoria foarte largă a *D.* de boală există numeroase practici și texte poetice al căror obiectiv iese din sfera medicinii propriu-zise, aplicîndu-se cazurilor de dezechilibru sau de tensiune create de cauze de o cu totul altă natură, cum ar fi raporturile între vecini, conflictele familiale, inchietudinile legate de un proces sau de un examen, și — mai presus de toate — de dragoste. Aducerea iubitului, alungarea dușmanului, schimbarea opticii ibovnicului, înfrumusețarea „pacientului" și sluțirea rivalei erau realizabile, se credea, prin *farmece* diverse.

Tot zonei „extramedicale" îi sînt circumscrise și *D.* pentru evitarea calamităților naturale (lăcuste, ploi), cele cu „rosturi insecticide" (cf. Papadima), respectiv „de gărgărițe", „de greieri", „de plosnițe", „de pureci", „de șfabi", „de țînțari", „de viespi" etc. (cf. Gorovei).

Deși în marea lor majoritate *D.* urmăresc un efect benefic, există o categorie presupusă a acționa malefic asupra individului, aducînd prejudicii stării lui morale și fizice, cunoscută sub numele de *vrăji* sau *faceri (făcături)*. Cauzele presupuse ale răului fiind cunoscute, s-au creat antidoturi menite să restabilească echilibrul — sînt așa-numitele *D.* de *desfăcut (desfăcătură)*.

Tipurilor funcționale enumerate mai sus nu le corespund texte poetice cu structuri și procedee artistice proprii, același *D.* putînd fi folosit, cu modificări nesemnificative, pentru mai multe feluri de boli sau de situații de dezechilibru și de tensiune, de natură extramedicală. Deși, așa cum s-a observat, tipologia lui A. Gorovei are la bază două criterii distincte — „fondul afectiv" *(Rugăminte, Poruncă, Indicare, Blestem)* și, respectiv, „forma internă" *(Comparație, Enumerație, Gradație, Dialog, Povestire)* —, ea poate fi luată în considerație pentru o eventuală clasificare a *D.* Ținînd seama de sorgintea lor magică, de credințele și practicile străvechi în care își au izvorul, abordarea *D.* „ca formă de artă", pornind de la analiza „formei lor interne" (cf. Papadima), relevă o posibilă dezvoltare a speciei de la simplu la amplu, o evoluție a formelor complexe, a structurilor dramatice, narative, descriptive din așa-zisele „forme simple"

https://biblioteca-digitala.ro

după expresia lui A. Jolles. Cea mai recentă colecție de *D.* propune clasificarea acestora în „tipuri simple", incluzînd ca modalități de realizare artistică „denumirea agentului nociv", „invocații", „porunci și exorcisme", „analogii", „formule magice și parodii", și — respectiv — „tipuri mixte" (cf. L. Cireș — L. Berdan). Adesea, însă, nici structurile, nici procedeele enumerate nu se află izolate, ci se combină liber în diferitele texte concrete, ceea ce conferă specimenelor care alcătuiesc categoria o notabilă diversitate.

Pe de altă parte, luată în ansamblu, categoria *D.* prezintă o remarcabilă unitate, generată nu numai de funcția lor inconfundabilă, ci și de o serie de mărci formale „neambigue" prezente la nivelul fiecărui exemplar în parte. Este vorba, în primul rînd, de *formula finală* care reprezintă în structura *D.* nu numai marca sfîrșitului de text, ci chiar finalitatea acestuia, expresia dorinței de izbîndă, de împlinire, de eficiență practică a întregului ceremonial și a poeziei („Să rămîie cutare curat // luminat // ca argintul străcurat" . . .), cu variații verbale din care nu lipsește niciodată ideea de puritate.

Versul liber, de lungimi variabile, alternînd seriile scurte cu altele foarte lungi, adecvate ritmului interior al zicerii, absența oricărei tendințe vizibile de organizare strofică, dezinteresul aparent arătat rimei constituie alte mărci ale categoriei. Este adevărat că statistica rimelor în *D.* pare să infirme afirmația din urmă, dar trebuie arătat că cele aproape 24% rime bogate au rezultat din luarea în considerație a rimelor tautologice de tipul „Din *cap* //de sub *cap*, // Din *păr* // de sub *păr* . . ." sau de tipul „S-o luat omul *negru* //*ponegru*, // De la casa *neagră* // *poneagră* . . .", iar cele peste 64% rime suficiente se datoresc prezenței în finalul versurilor a acelorași părți de vorbire cerute de procedeul exhaustării, enumerării, acumulării și așa mai departe (cf. N. Constantinescu, *Rima . . . .*).

În fapt este vorba despre funcția remarcabilă pe care o joacă *repetiția* în *D.*, cerută fiind de funcția magică a acestora și tratată ulterior ca procedeu artistic. Sînt repetate cuvinte și părți de cuvinte, sintagme, secvențe întregi; frecventă este repetiția „în oglindă", expresia afirmativă fiind reluată în negativ („Cu mături de argint mătura-v-oi // Cu mături de argint nu ne mătura") sau invers. De aici derivă și frecvența mare a unor cifre magice, în practică și în text; se descîntă de trei ori, în trei zile, cu trei fire de păr etc. Trei și multiplii săi apar cel mai adesea: „*Trei* surori ale soarelui // Cu *trei* mături // Cu *trei* greble, // Cu *trei* diriticanii, // Cu *trei* mîneci de mătase albă . . ." (*D.* „de albeață") sau „*Nouă* fete mari, // Cu *nouă* lăutari, // *Nouă* țăpoaie, // *Nouă* măturoaie . . ." (idem). Prezența lui 99 se explică prin tendința de exhaustare a originilor bolii sau a remediilor posibile pentru obținerea efectului scontat: „Apa mare, // Doamna mare, // De pe *99* de văi venită, // De pe *99* de văi întîlnită // Să dai leac lui cutare . . ." (*D.* „de icle").

Tot în sorgintea lor magică, în magia prin similitudine, trebuie căutată și originea „cromatismului" *D.*, fie că întîlnim o monocromie obsedantă în negru (*D.* „de dalac"), în roșu (*D.* „de bubă"), în galben (*D.* „de gălbinare"), în alb (*D.* „de albeață"), ori o policromie fastidioasă.

Legate intim de viața practică, de activitatea de zi cu zi a oamenilor, *D.* au transferat în planul poeziei imagini ale realității cotidiene, adevărate documente etnografice privind diferite munci agricole, îndeletniciri casnice, ocupații pastorale etc. Totodată, datorită tradiționalității lor, *D.* sînt depozitarele unor „imagini de viață arhaică" (Ov. Papadima) și păstrătoarele unor elemente de limbă veche românească pe care documentele scrise nu le-au păstrat adesea (v. Ov. Densusianu, Al. Rosetti).

https://biblioteca-digitala.ro

Deşi legate indisolubil de viaţa practică şi subordonate unor scopuri imediate, *D.* au evoluat către forme de autentică poezie, în ciuda unor circumstanţe de transmitere aparent nefavorabile şlefuirii şi ornamentării lor artistice. Cu toate că „cenzura preventivă" a colectivităţii funcţionează aici pe o scară mai redusă decît în cazul altor categorii folclorice destinate audierii de un public larg (colinde, balade, basme), deşi sînt spuse în taină, constituindu-se într-un spectacol *sui generis* cu un singur actor şi un singur spectator, deşi sînt învăţate „pe furate" sau în cercul strîmt al familiei, *D.* dovedesc, totuşi, o remarcabilă forţă de înfruntare a timpului, de stabilitate şi coerenţă explicabile prin natura lor rituală, de texte „sacre", a căror eficienţă este asigurată de respectarea neabătută a întregului, fără modificări care să-i afecteze substanţa şi să-i altereze efectele. Intervine aici, ca în general în folclor, abilitatea, meşteşugul sau talentul colportorului care poate să păstreze şi chiar să potenţeze frumuseţea literară a textului, ori — dimpotrivă — să-l sărăcească şi să-l simplifice pînă la rudiment. Din păcate, studiile care s-au ocupat pînă acum de *D.* s-au preocupat mai mult de aspectul de medicină empirică ori de latura lingvistică a textului şi prea puţin de biologia fenomenului, operaţie dificilă în sine în cazul în speţă şi aproape imposibil de realizat astăzi, cînd fenomenul se prezintă mai mult ca o relicvă (cf. I. I. Popa), o dată cu dispariţia cvasitotală a necesităţii lui şi, ca urmare, a ocaziilor reale de performare.

Dar, prin calitatea lor poetică, generată de ingenuitatea modului de gîndire a creatorilor, de inventivitatea verbală nesecată, de delicateţea sentimentelor umane exprimate, de terificul unor imagini şi de gingăşia altora, de forţa expresivă acumulată în verb, *D.* continuă să fie un obiect de studiu fascinant pentru folclorist.

Bibl.: S. Fl. Marian, *Vrăji, farmece, desfaceri*, Bucureşti, 1893; T. Pamfile, *Boli şi leacuri la oameni, vite şi păsări, după datinile şi credinţele poporului român*, Bucureşti, 1911; A. Gorovei, *Descîntecele românilor*, Bucureşti, 1931; Ov. Densusianu, *Limba descîntecelor*, în „Grai şi suflet", vol. IV (1930), fasc. 2, p. 351—376; vol. V (1931), fasc. 1, p. 125—157; vol. VI (1934), fasc. 1, p. 75—162, republicat în *Opere*, vol. I, Bucureşti, E.P.L., 1968; I. I. Popa, *Contribuţii la studiul practicii magice în Banat*, în *Folclor literar*, vol. I, Timişoara, 1967, p. 151—182; Ov. Papadima, *Descîntecul — structura lui artistică*, în vol. *Literatura populară*, E.P.L., 1968; Al. Rossetti, *Limba descîntecelor româneşti*, Edit. Minerva, 1975; L. Cireş — L. Berdan, *Descîntece din Moldova*. Texte inedite, „Caietele Arhivei de Folclor", vol. II, Iaşi, 1982; Ov. Bîrlea, *Folclorul românesc II*, Edit. Minerva, 1983, p. 7—59.

FUNCŢIE, -I s.f. Etim. fr. *fonction* din lat. *functio*, „acţiune, oficiu".

(1) Relaţia de interacţiune şi determinare a părţilor componente ale unui sistem dat.

Termenul a fost folosit mai întîi în ştiinţele exacte (în matematici Leibnitz l-a utilizat pe la 1684), de unde a fost preluat de către sociologi (Durkheim arăta în 1895 că *F.* unei instituţii sociale constă în corespondenţa dintre aceasta şi „organismul social"), iar ulterior de către antropologi, contribuţiile lui B. Malinowski şi A. R. Radcliffe-Brown în acest

https://biblioteca-digitala.ro

domeniu fiind cele mai substanțiale. Pentru Malinowski *F.* reprezintă „maniera în care (faptele de cultură) sînt relaționate între ele în interiorul sistemului și felul în care acest sistem este relaționat cu mediul fizic înconjurător", cu mențiunea că *F.* nu trebuie înțeleasă ca o simplă relație între părțile întregului, ci ca un proces îndreptat într-un anumit scop. După opinia lui Radcliffe-Brown, „*F.* oricărei activități recurente, precum pedepsirea unei crime ori o ceremonie funebră, este partea pe care aceasta o joacă în menținerea continuității structurale".

Două idei esențiale se desprind de aici: a) cultura (ca totalitate sau ca expresie a unui grup distinct) nu este o aglomerare de date, de achiziții ale activității umane dispuse la întîmplare, ci reprezintă un sistem închegat ale cărui elemente se află într-o relație de interdependență și determinare reciprocă reglată în raport cu nevoile societății și ale indivizilor; b) faptele de cultură nu sînt gratuite, ci se explică (își justifică existența) tocmai prin felul în care ele răspund acestor necesități.

Conceptul de *F.* a căpătat o mare extindere în studiile de lingvistică unde s-a insistat, mai întîi, după Saussure, asupra *F.* de comunicare a limbii, apoi asupra altor *F.* ale limbajului între care, după reprezentanții Școlii de la Praga, cea poetică. În primul caz este vorba despre raportul dintre limbă și realitatea extralingvistică, raport îndreptat către semnificat *(signifié)*; în cel de al doilea, acest raport este îndreptat către semn. R. Jakobson a arătat că fiecăruia dintre cei șase factori „inalienabili" ai comunicării (emițător—destinatar—context—mesaj—contact—cod) îi corespunde cîte o *F.*, respectiv: emotivă, conativă, referențială, poetică, fatică, metalingvistică. Considerînd „faptul folcloric ca act de comunicare" (cf. M. Pop), teoria lingvistică a *F.* își găsește un cîmp larg de aplicare în interpretarea textelor folclorice. Perspectiva funcțională asupra folclorului a adus o înviorare a cercetărilor în acest domeniu și a contribuit la mai buna înțelegere a fenomenului ca atare. S-a atras astfel atenția asupra relației care există între faptele de folclor, creatorii, purtătorii și consumatorii lor, pe de o parte, și mediul social, pe de alta, impulsionîndu-se astfel cercetările concrete de teren, la noi în primul rînd prin lucrările „școlii sociologice" (C. Brăiloiu, H. H. Stahl, Tr. Herseni, E. Bernea etc.). A fost zdruncinată astfel concepția după care folclorul ar fi reprezentat numai acele fapte moștenite prin tradiție, supraviețuiri din timpuri imemoriale, arătîndu-se în schimb importanța faptelor actuale, vii, „faits naissants" în formularea lui A. van Gennep, direcție impusă la noi, chiar mai înainte, de către Ov. Densusianu. De asemenea, cercetarea funcțională respinge tratarea izolată a faptelor de folclor, considerînd că nu este posibilă înțelegerea integrală, corectă a unui text de literatură populară, să zicem, fără raportarea lui la ansamblul categoriei căreia îi aparține, la sistemul de credințe (mituri) care îl generează, la cadrul ceremonial, la ocazia performării, la personalitatea interpretului, la natura (componența) audienței etc.

Prin *F.* faptelor de folclor se înțelege deci rostul acestora în viața socială, modul în care ele răspund anumitor necesități ale indivizilor sau ale unui grup într-o societate dată. Aflate într-un raport de continuitate cu cultura primitivă (v.), faptele de cultură populară (implicit folclorul) au conservat *F.* pragmatică, utilitară a celei dintîi, încît se consideră, pe bună dreptate, că în cultura populară (v.) „funcțiunile utilitare și sociale domină în multe cazuri pe cele estetice" (Al. Dima). Între *F.* utilitare pe care folclorul le-a păstrat pînă în vremea din urmă se pot cita:

https://biblioteca-digitala.ro

F. ritual-ceremonială cu derivațiile de urare și felicitare, de prevestire și fertilitate prezente în cele mai multe dintre obiceiurile de Anul Nou, *F.* apotropaică, de apărare împotriva calamităților (seceta), în caloian (v.) și paparude (v.), ori împotriva bolilor, în căluș (v.) și descîntece (v.), *F.* integratoare a celor mai multe dintre obiceiurile și textele riturilor de trecere.

În societățile tradiționale, o *F.* importantă a folclorului era aceea de a controla comportamentul indivizilor, conformarea lor la normele îndătinate, aplicîndu-se chiar un fel de „presiune socială" însoțită de sancțiuni împotriva celor care ar fi deviat de la normă (v. de ex. strigarea peste sat, descolindatul etc.). Multe dintre faptele de folclor au o *F.* psihologică, oferind individului un fel de supapă prin care se poate elibera afectiv de diferitele constrîngeri la care este supus (v. de ex. cîntecul liric, blestemele). *F.* educativă a fost esențială atîta timp cît folclorul a constituit singura formă de cultură pentru membrii unei societăți. Miturile și legendele răspundeau întrebărilor existențiale ale individului, basmele modelau caracterele, baladele mitologice explicau și instruiau, proverbele sistematizau experiența de viață a celor vechi transmițînd-o în forme lapidare, memorabile celor tineri.

Cu timpul, *F.* strict utilitare au început să slăbească, locul lor fiind luat de *F.* subsidiare în formele vechi de manifestare a folclorului, cum sînt *F.* estetică și de amuzament. Se poate spune că în folclorul contemporan acestea din urmă sînt primordiale, încît nimeni nu mai atribuie acum, de ex., ghicitorii *F.* de inițiere pe care va fi avut-o cîndva, nici colindului *F.* magică de odinioară, cele două categorii, ca și altele, perpetuîndu-se în virtutea noilor *F.* dobîndite în timp : *F.* distractivă, estetică, de deconectare etc.

Aceasta înseamnă, pe de o parte, că unele manifestări folclorice complexe răspund nu unei singure *F.*, ci unui „cumul de *F.*", iar pe de altă parte, că — în timp — a avut loc un „proces de mutații funcționale" (cf. M. Pop), de schimbare deci a *F.* primare, originare în altele noi, corespunzătoare mentalității, gîndirii, nevoilor contemporane ale creatorilor și consumatorilor actuali de bunuri folclorice. Determinarea cît mai exactă a *F.* faptelor de folclor are o importanță majoră în însuși actul înțelegerii și interpretării acestora, dat fiind că „strategia comunicării, deci codul, se organizează în raport cu *F.* faptului comunicabil" (M. Pop).

La nivelul textului folcloric, văzut ca un subsistem integrat sistemului general al folclorului (respectiv, culturii populare), fiecare dintre elementele lui constitutive are un rol bine determinat în funcționarea ansamblului. Formulele inițiale și finale ale basmului, de exemplu, au *F.* de a deschide și de a închide un mesaj de un tip deosebit, cele mediane — de a menține trează atenția ascultătorilor sau de a controla receptarea mesajului *(F.* fatică); comentariile la text, atît de frecvente în basmele contemporane, au o *F.* metalingvistică, servind deci la analiza și controlul codului („*țeț*, păpușoi, cum zicem noi", glosează un povestitor); rima deține, între altele, *F.* de structurare a mesajului poetic ș.a.m.d. În general se poate spune că nici unul dintre elementele constitutive ale textului folcloric nu este gratuit și, mai departe, că fiecare text folcloric răspunde, la rîndul său, unei *F.* precise în ansamblul dat. Relația *F.* — structură devine astfel foarte importantă în procesul definirii și clasificării faptelor de folclor, a categoriilor folclorice, cu mențiunea că ea nu trebuie înțeleasă mecanic, ca o relație de determinare imediată, ci diferențiat.

https://biblioteca-digitala.ro

ca un proces dialectic, judecat de la caz la caz, uneori de la text la text, de la variantă la variantă.

Bibl.: B. Malinowski, *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*, Chapel Hill, 1944; v. și trad. fr. *Une théorie scientifique de la culture*, Paris, 1964; A. R. Radcliffe-Brown, *Structure and Function in Primitive Society*, London, 1952; William R. Bascom, *Four Fonctions of Folklore*, „Journal of American Folklore", vol. 67, 1954; Roman Jakobson, *Linguistics and Poetics*, în *Style in language*. Edited by T. A. Sebeok, New York, 1960; v. trad. rom. *Lingvistica și poetica* în vol. *Probleme de lingvistică*, București, Edit. Științifică, 1964; Mihai Pop, *Le fait folklorique — acte de communication*, „Acta Ethnographica Academiae Hungaricae", tom 19, 1970; M. Brătulescu, *Câteva precizări în legătură cu utilizarea noțiunii de funcție în folclor*, „Revista de etnografie și folclor", tom 21, 1976.

(2) În consens cu cele arătate sub *F. (1)*, *F. (2)* apare ca un termen-cheie în studiul lui V. I. Propp, *Morfologia basmului*: „*F.* este înțeleasă ca o acțiune a unui personaj definită din punctul de vedere al semnificației ei pentru desfășurarea acțiunii". După cum remarcă autorul însuși, termenul *F.* (a personajelor) vine să înlocuiască mai vechile și mai puțin clarele concepte de „motiv" (v.) și „element" folosite mai înainte de A. Veselovski și, respectiv, J. Bédier.

Principiile de la care pleacă Propp (și care devin chiar concluziile studiului său) sînt: „*F.* personajelor sînt elemente stabile, constante în basm, indiferent cum și de către cine sînt îndeplinite; ele constituie componentele fundamentale ale basmului; numărul *F.* cunoscute basmului fantastic este limitat, secvența *F.* este întotdeauna identică; toate basmele fantastice aparțin unui singur tip după structura lor".

Din analiza a 101 basme fantastice rusești din colecția lui Afanasiev, V. I. Propp deduce existența a 31 de *F.*, care nu trebuie să fie toate prezente într-un singur basm, dar a căror ordine secvențială este totdeauna aceeași. El identifică, de asemenea, existența a șapte personaje (roluri) care pot îndeplini una sau mai multe *F.* Deși nu toate *F.* sînt obligatorii într-un basm, prezența uneia impune cu necesitate apariția alteia, existînd deci *F.* perechi, care se condiționează reciproc. Propp subliniază posibilitatea ca, în unele cazuri, datorită „asimilării unei forme cu alta", unele *F.* să se realizeze într-o formă absolut identică; în acest caz recunoașterea *F.* se face după consecințele acesteia în dezvoltarea acțiunii. Pe de altă parte, Propp insistă asupra faptului că anumite *F.* care pot părea similare, ca de ex. „prima *F.* a donatorului" și „încercarea grea" a agresorului, nu trebuie să fie confundate, întrucît acestea mijlocesc definirea basmului ca gen.

Morfologia basmului scoate în evidență caracterul binar al majorității *F.* (lipsă — lichidarea lipsei; interdicție — încălcarea interdicției; luptă — victorie), iar analiza frecvenței și dispoziției *F.* fundamentează o posibilă tipologie a basmelor fantastice. Astfel funcțiile notate cu *H* și *J* nu se găsesc aproape niciodată împreună, în același basm, cu cele notate cu *M* și *N*, dar ele ocupă mai totdeauna același loc în schema basmului, aflîndu-se, după expresia lui E. Meletinski, „într-un raport de distribuție complementară". Ca atare, basmele cu funcțiile *H* și *J*, respectiv *M* și *N* aparțin unor tipuri diferite.

https://biblioteca-digitala.ro

În ciuda unor critici, precizări, simplificări sau amplificări aduse în comentariile și studiile consecutive traducerii *Morfologiei basmului* în limba engleză, cartea lui V. I. Propp constituie un moment de referință în cercetarea funcțional-structurală a basmului fantastic, ca și a altor categorii ale literaturii orale.

O aplicare creatoare a principiilor proppiene la nivelul formulelor îi prilejuiește lui N. Roșianu o serie de observații extrem de interesante în legătură cu „stereotipia basmului".

Avîndu-și, de asemenea, punctul de plecare în „opera profetică" (cf. Cl. Lévi-Strauss) a lui V. I. Propp, cercetarea întreprinsă de Al. I. Amzulescu asupra epicii populare românești *în versuri* conduce la identificarea unui *model funcțional al eposului eroic* a cărui structură „rezultă din interdependența strînsă dintre secvențele *prejudiciare — confruntare — remediere*, inclusiv «secțiunea pivot», intermediară între prejudiciere și confruntare". La rîndul său, balada familială dezvăluie o structură din care „nu pot lipsi nicidecum funcțiile-pilon sau nucleu **I** *(mpas)* — **P** *(robe)* — **R** *(emediere)*".

Bibl.: V. I. Propp, *Morfologija skazki*, în „Voprosi Poetiki", nr. 12, 1928; ed. a II-a, Leningrad, 1969; v. și *Morphology of the Folktale*, Bloomington, 1958; ed. a II-a, University of Texas Press, 1968; *Morphologie du conte*, Paris, 1965; ed. a II-a, 1970; *Morfologia della fiaba*, Torino, 1966; *Morfologia basmului*. Trad. de Radu Nicolau. Studiu introductiv și note de Radu Niculescu, București, Edit. Univers, 1970; Cl. Lévi-Strauss, *La structure et la forme, reflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp*, în „Cahiers de l'Institut de Science Economique Appliqué" série M, no. 7, 1960 (v. și *postfața* la trad. it. a *M.B.)*; Alan Dundes, *The Morphology of North American Indian Folktales*, „F.F.C.", vol. 8, nr. 195, Helsinki, 1964; A. J. Greimas, *Le conte populaire russe. Analyse fonctionelle*, în „International Journal of Slavic Poetics and Linguistics", 9, 1965 (v. și *Sémantique structurale*, Paris, 1965); Cl. Brémond, *Le message narratif*, în „Communication", 4, 1964; *La logique des possibles narratifs*, „Communication", 8, 1966; *Logique du récit*, Editions du Seuil, 1973 (v. trad. rom. *Logica povestirii*, București, Edit. Univers, 1981); Mihai Pop, *Der formelhafte Character der Volksdichtung*, în „Jarbuch für Volkskunde", 14, 1968; E. Meletinski, *Structurno-tipologieskoe izucenie skazki. Postfața* la ed. a II-a rusă a *M.B.*; v. și trad. fr. în ed. a II-a fr. a *M.B.)*; N. Roșianu, *Tradițiile formulî skazki*, Moskva, Edit. Nauka, 1973; *Stereotipia basmului*, București, Edit. Univers, 1973; Al. I. Amzulescu, *Cîntecul epic eroic*. Tipologie și corpus de texte, Colecția națională de folclor, București, Edit. Academiei, 1981; *Balada familială*. Tipologie și corpus de texte, Colecția națională de folclor, București, Edit. Academiei, 1983.

FUNCȚIONALISM

Direcție de cercetare în științele exacte — matematică, fizică, biologie etc. — ca și în cele umanistice — antropologie, sociologie, lin-

https://biblioteca-digitala.ro

gvistică etc.—care consideră obiectul lor de studiu în calitatea lui de sistem ale cărui elemente alcătuitoare se condiționează reciproc în vederea bunei funcționări a sistemului. Se recunoaște teoriei funcționaliste latura ei de obiectivitate, capacitatea de a oferi imaginea concretă, coerentă a unei anumite realități și de a surprinde raporturile cauzale dintre faptele de cultură și cadrul lor economico-social. Se reproșează, în schimb, *F.* anistoricitatea și incapacitatea de a surprinde resorturile intime ale dialecticii schimbării, conflictelor și prefacerilor sociale și culturale (v. **Funcție**).

FUNCȚIONALITATE

Calitatea unui element al sistemului de a acționa, în relație cu altele, în interiorul acestuia, în vederea bunei lui funcționări (v. **Funcție**).

* Vezi, de asemenea, N. Constantinescu, *Fișe pentru un dicționar de folclor (I) | Autenticitate: Versificație populară|*, „Analele Universității București", „Limba și literatura română", an XXX (1981), p. 141—148; *Fișe pentru un dicționar de folclor (II) | Lectura textului folcloric|*, *Ibidem*, an XXXI (1982), p. 47—48; *Fișe pentru un dicționar de folclor (III) | Caloian; Căluș; Paparudă|*, *Ibidem*, an XXXII (1983), p. 17—21.

FICHES POUR UN DICTIONNAIRE DU FOLKLORE (IV)

Résumé

„Les fiches" publiées ici continuent une série commencée en 1981 (cf. la note*). Elles suivent la structure typique d'une fiche de dictionnaire (étimologie; définition; évolution du sens; aspects contemporains etc.), différenciée selon le type de terme enregistré: termes théoriques (cf. *Fonction*) ou catégories folkloriques (cf. ci-dessus *Anecdote*). Tous les termes sont traités d'une manière monographique et ils sont accompagnés d'une Bibliographie essentielle (des livres et des articles représentatifs, roumains et étrangers).

https://biblioteca-digitala.ro

CENTENARUL UNUI ACT FUNDAMENTAL DE CULTURĂ:

ANTOLOGIA DE FOLCLOR TRANSILVĂNEAN A LUI J.U. JARNÍK — ANDREI BÎRSEANU DIN 1885

ADRIAN FOCHI

Anul 1885 se înscrie în folcloristica românească drept un an deosebit de productiv și cu o productivitate semnificativă în evoluția ascendentă a disciplinei. În acest an au apărut două din cele mai importante culegeri de folclor realizate în țara noastră, marea culegere de folclor din Țara Românească a lui G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, București, Tipografia modernă, Gregorie Luis, 1885, 719 p., și culegerea de lirică din Transilvania a lui J. U. Jarník — A. Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, București, Ediținea Academiei Române, 1885, 528 p. Despre aceasta din urmă ne-am propus să discutăm în nota de față, acum cînd se împlinesc o sută de ani de la ediția princeps și după ce am avut norocul să descoperim manuscrisul original al culegerii și am putut da, în 1968, o ediție critică și definitivă a lucrării. Dispunînd deci de tot ce este necesar pentru a iniția o discuție adecvată asupra cărții, putem pune în evidență trăsăturile specifice ale actului de cultură săvîrșit atunci, înscriindu-l printre momentele semnificative, nu numai ale folcloristicii românești, ci și ale culturii noastre în general. Și acesta este un lucru esențial, deoarece afectează nu numai domeniul unei înguste discipline științifice, ci se răsfrînge decisiv în toată cultura noastră, ca un element întregitor al conștiinței noastre naționale.

Că toți românii dintr-o „fîntînă cură" și că pentru toți „soarele răsare la București", erau lucruri știute de multă vreme, probabil de totdeauna, cu mult înainte de Unirea lui Mihai Viteazul, dar rămînea să se facă dovada. Desigur că limba vorbită pe tot teritoriul locuit de români a furnizat dovada cea mai eclatantă a unității noastre de neam și de naționalitate, peste vremelnicile despărțiri de ordin politic datorate unor împrejurări istorice nefavorabile. Dar o dovadă concludentă în această direcție avea să aducă folcloristica, de îndată ce această disciplină științifică se va fi dezvoltat progresiv, pînă la a pune în fața ochilor tuturor întreaga creație artistică a poporului însuși.

Astfel, în anul 1866, Vasile Alecsandri, publicînd culegerea sa epocală de *Poesii populare ale românilor*, București, Tip. Lucrătorilor asociați, XII +416 p., făcea să se știe că poporul român din Moldova și din Țara Românească a creat o singură cultură românească pe ambele maluri ale Milcovului. Deci Unirea din 1859 apărea ca un act legitim și necesar, iar fapta unioniștilor devenea restituirea pe plan politic a unității funciare a poporului nostru, nu un act de oportunitate accidentală.

În anul 1880, Teodor T. Burada, efectuînd o călătorie în Dobrogea de curînd eliberată de sub stăpînirea Imperiului Otoman și reîncorporată statului român, a oferit dovada că o jumătate de mileniu de despărțire politică a românilor dobrogeni de restul țării nu a fost suficient pentru a-i înstrăina sub raport cultural. Culegerea sa, intitulată *O călătorie în*

https://biblioteca-digitala.ro

Dobrogia, Iași, Tip. Națională, 1880, 280 p., a arătat că zestrea folclorică era identică în fundamentul ei cu ceea ce se afla la toți ceilalți români. Iată cum conștiința națională dobîndea noi dimensiuni și noi temeiuri, pe măsura procesului de întregire politică, iar procesul însuși intra normal în însăși firea lucrurilor, nefiind un act arbitrar și nejustificabil.

Rămînea să se aducă o ultimă dovadă privitoare la unitatea culturii populare române, prin culegerea folclorului din Transilvania, pentru ca să ne întregim imaginea de ansamblu a creației artistice a românilor. Această dovadă ne-a fost adusă de marea culegere publicată de J. U. Jarník și Andrei Bîrseanu în 1885. Pînă la această dată, transilvănenii publicaseră destul de mult folclor, mai ales în presa locală, ca o marcă a naționalității, dar nu realizaseră ceva similar culegerilor semnificative ale lui Vasile Alecsandri și T. T. Burada. Sarcina aceasta le-a revenit lui Jarník și Bîrseanu. De aceea, la centenarul operei lor se cuvine să ne rememorăm condițiile în care a fost efectuată, precum și consecințele sale asupra conștiinței noastre naționale. Să ne reamintim de asemenea că dovada aceasta se aducea înainte de unirea politică ce avea să aibă loc abia peste 33 de ani, în mărețul act de la 1 decembrie 1918 la Alba Iulia. În cazul lui Alecsandri și Burada, dovada unității culturale venea după unirile parțiale, în timp ce în cazul lui Jarník — Bîrseanu, ea anticipa unirea politică, jucînd deci vreme de 33 de ani rolul unui ferment spiritual, rolul unei piese justificative din dosarul revendicărilor noastre legitime. Acesta este aspectul principal ce trebuie relevat atunci cînd vorbim de culegerea Jarník — Bîrseanu. Cartea depășește astfel cu mult importanța culegerii contemporane a lui G. Dem. Teodorescu; ea a devenit un manifest al unității noastre naționale, un înalt simbol al ei, drapelul luptei și activității unei generații întregi de patrioți.

Și că aceasta nu este o interpretare *a posteriori*, ținînd de interpretarea noastră actuală a evenimentelor, ne arată dezbaterile ce au avut loc la Academia Română în legătură cu publicarea colecției. Vasile Alecsandri — omul de la 1859 și 1866 — a rostit cuvîntul decisiv în favoarea publicării. El a profitat de ocazia oferită de aceste dezbateri și și-a exprimat punctul de vedere referitor la necesitatea culegerii și publicării creației populare, iar în ceea ce privește culegerile regionale în genere, el a afirmat că „din compararea acestora apare neîndoioasă unitatea de simțire și de direcțiune a poporului", iar cît privește culegerea însăși, a susținut că aceasta dovedește că „geniul românesc este același peste Carpați ca și peste Dunăre, cum este dincoace și dincolo de Milcov" (Vezi J. U. Jarník — Andrei Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*. Ediția noastră din 1968, p. 47). Și nu numai atît: Vasile Alecsandri a făcut demonstrația celor afirmate, nu s-a mulțumit cu simplul enunț. El a citit trei piese din culegere și le-a comparat cu variantele lor din culegerea sa din 1866. Desigur, el ar fi putut oferi cu mult mai multe exemple paralele, dar poetului i s-a părut atunci suficient și, cu toată obstrucția lui G. Sion și a lui Quintescu, a obținut aprobarea publicării. Aceasta arată că oamenii de la 1885 știau precis ceea ce fac și care sînt consecințele pe plan național ale faptei lor. Și acesta este lucrul esențial: ei au înțeles că rostul acestei publicații este de a dovedi unitatea culturii poporului român și de a justifica revendicările unanime și ale unității politice a tuturor românilor. În felul acesta folclorul contribuia și el, în măsura puterilor sale, pe lîngă celelalte argumente de ordin geografic, economic, social-politic, demografic și lingvistic care s-au cristalizat în epoca feudală în conștiința

https://biblioteca-digitala.ro

de neam și mai apoi în conștiința națională. Subliniem acest aspect al lucrurilor, deoarece se pare că n-a fost înțeles întocmai în anul 1968 cînd, publicînd ediția definitivă a cărții, am făcut trimiterea aluzivă necesară la el. Toate cele opt recenzii de care s-a bucurat cartea s-au oprit la strictul aspect de specialitate și atunci chiar la amănuntul nesemnificativ. Nimeni nu a observat că această operă încheie procesul de cunoaștere a creației populare românești în ceea ce are aceasta unitar și indivizibil.

După ce am definit astfel ambianța culturală în care s-a pus la cale culegerea de care ne ocupăm, putem trece la discutarea cîtorva trăsături specifice de natură strict folclorică, interesînd deci numai pe specialist. Astfel, am putut arăta, cu ajutorul documentelor aflate la Arhivele Statului din Blaj, ca și a manuscrisului original aflat la Biblioteca Astra din Sibiu, că această culegere a fost realizată de-a lungul unui deceniu (1863 — 1872) de 168 de elevi, la îndemnul și din inițiativa lui Ioan Micu-Moldovan, canonic și profesor la școlile din Blaj. Atîta cît s-a păstrat în cele 190 de caiete improvizate la Biblioteca Astrei (sigla ms. nr. 2197. II. 1—190) are următoarea compoziție de gen : 3670 doine, cîntece și strigături, 115 balade, 44 basme, povești, legende și snoave, 14 colăcării, 24 descîntece, 55 ghicitori, 13 colinde, 1 bocet și 5 descrieri de obiceiuri, deci un total de 3941 de piese folclorice. Conținutul tematic al manuscrisului e deci mult mai larg decît ne-au dat editorii și pare să indice că Ioan Micu-Moldovan intenționase să alcătuiască o culegere exhaustivă a creației folclorice din Transilvania. Cîteva caiete răzlețe se află și la Cluj-Napoca, în urma transferării unor fonduri de carte de la Blaj, după cel de al doilea război mondial, dar aceasta nu ne împiedică să ne facem o imagine justă despre valoarea și importanța culegerii. În felul acesta se poate afirma cu deplin temei că ne aflăm în prezența uneia din cele mai mari și mai cuprinzătoare colecții de folclor din arhivele și bibliotecile noastre.

Pentru valorificarea acestui uriaș fond științific și artistic era necesară experiența și priceperea unui filolog cu înaltă pregătire și acesta a fost găsit în persoana învățatului ceh Jan Urban Jarník care, în vederea completării studiilor sale de romanistică, a ajuns și la Blaj, unde i-a fost încredințat manuscrisul de către Micu-Moldovan. Acesta și-a dat seama că este depășit de sarcina de a valorifica adecvat acest depozit și l-a oferit altora spre publicare. Într-o primă etapă, manuscrisul a fost trimis Academiei Române spre editare, dar aceasta i l-a restituit, respingînd publicarea lui. În cea de a doua etapă, manuscrisul a ajuns la Jarník și acesta, deși cunoștea destul de bine limba română, nu s-a încumetat nici el să-l publice pe cont propriu, ci și-a căutat un ajutor printre studenții lui români de la Viena, nimerind bine, peste Andrei Birseanu. În felul acesta s-a ajuns la formula pe care o cunoaștem, din 1885. Cei doi editori au transcris întregul material pe fișe individuale (ni s-au păstrat cîteva mostre de fișe copiate de mîna lui Jarník în pachetul cu manuscrisul), ceea ce a permis gruparea materialului pe variante, compararea lui și selecționarea pieselor reprezentative tematic. Astfel, editorii s-au fixat asupra părții de manuscris ce avea să fie încredințată tiparului. În procesul de selecție a materialelor ei s-au lăsat conduși de criteriul valorii estetice, de aceea cartea lor cuprinde numai texte cu adevărat antologice. În afară de aceasta, ei au crezut de bine, în conformitate cu practicile obișnuite ale epocii, că pot interveni în diferitele texte, suprapunînd variantele, adică eliminînd anumite părți din ele, înlocuindu-le

https://biblioteca-digitala.ro

cu fragmente dintr-alte texte, operînd așadar unele contaminări ale diverselor materiale, fără a atinge însă autenticitatea intrinsecă a materialelor. Cercetarea a condus la localizarea colecției și știm acum că textele provin din 124 de localități transilvănene, cea mai mare parte din zona Alba Iulia (53 de localități și 77 de culegători). Tot așa s-a putut face datarea culegerii și determina persoana culegătorilor. Numai un mic procent de texte nu au putut fi datate sau localizate, așa că dispunem de suficiente detalii de culegere pentru eventualele studii și cercetări. În fine, ceea ce era mai important, s-a putut determina raportul dintre manuscris și versiunea publicată în 1885; se știe acum că editorii au folosit pentru antologia lor numai 58,42% din fondul manuscris. În ceea ce privește fidelitatea față de manuscris, s-a constatat că cei doi editori au utilizat patru procedee de transcriere: reduceri 7,05%, amplificări 24,35%, prelucrări 11,17%, contaminări 10,68%. Aceasta ne-a determinat să dăm în anexa ediției și materialul inedit (varianta-tip s-a dat la texte, iar corespondentele lor mai puțin realizate s-au dat în note), spre a face parte dreaptă și culegerii, nu numai antologiei. Cum însă antologia reprezintă monumentul cultural principal și a intrat în conștiința publicului, ei i-am acordat prioritatea. Tot așa, oricîte merite ar putea avea Ioan Micu-Moldovan în alcătuirea culegerii, responsabilitatea ei revine numai lui J. U. Jarník și A. Bîrseanu. Pornind de la concepția că față de clasici trebuie să adoptăm o atitudine de profund respect și sinceră prețuire, s-a ajuns ca ediția din 1968 să aibă aspectul pe care îl are. Acum, cînd se împlinesc o sută de ani de la apariția ediției princeps, tot din respect pentru un act de mare vrednicie a înaintașilor noștri am crezut că e necesar să rememorăm toate acestea, stăruind asupra dimensiunilor reale ale actului cultural săvîrșit la 1885 și asupra consecințelor sale, pe de o parte, în cuprinsul folcloristicii românești, și în cuprinsul culturii noastre în ansamblul ei, pe de alta. Sîntem convinși că antologia despre care am discutat este una din marile cărți ale secolului al XIX-lea.

https://biblioteca-digitala.ro

ALEXANDRU ODOBESCU FOLCLORIST. ASPECTE INEDITE

ALEXANDRU DOBRE

„Arheologia, domnilor, este știința care cercetează datinile și monumentele ce au rămas de la oamenii din secolii trecuți și s-au păstrat pînă la noi sau în relațiuni scrise, sau în tradițiuni orale sau, mai ales, în obiecte reale, plastice și grafice; ea are sarcina de a aduna și controla aceste rămășițe, pentru a extrage din studiul lor, special sau comparativ, o cunoștință cît se poate mai deplină despre credințele, instituțiunile, practicile, uzurile, industriile și artele societăților vechi, adică despre starea morală și intelectuală a omenirii, în diferitele epoci ale dezvoltării sale".

Alexandru Odobescu:
Istoria arheologiei

S-ar putea crede că întreaga contribuție a lui Alexandru Odobescu la studiul și progresul cercetărilor asupra culturii populare românești a fost integral pusă în valoare, subliniindu-se principalele sale merite în acest domeniu, fixîndu-i-se definitiv locul ce i se cuvine în istoria folcloristicii și etnografiei românești.

Din păcate, lucrurile nu stau tocmai așa. Trecînd în revistă principalele mențiuni și aprecieri, din lucrări speciale sau de sinteză, asupra activității de folclorist și etnograf a lui Al. Odobescu [1], constatăm că investigațiile specialiștilor s-au limitat la cele cîteva studii publicate în fiecare ediție de „opere" a scriitorului, și anume: *Cîntece poporane ale Europei răsăritene mai cu seamă în raport cu țara, istoria și datinile românești*; *Răsunete ale Pindului în Carpați*; *Casa, veșmintele și petrecerile țăranului român*; *Biserica episcopală de la Curtea de Argeș și legenda Meșterului Manole*. Aceste studii sînt, fără îndoială, importante și de natură să ofere, pînă la un punct, elementele necesare conturării personalității lui Odobescu în peisajul disciplinelor ce au ca obiect cercetarea culturii noastre populare. Sînt, însă, cu totul insuficiente pentru a creiona imaginea deplină a acestei personalități de excepție, de rară erudiție, cu o contribuție semnificativă, mult mai însemnată în istoria folcloristicii decît s-a crezut pînă acum. Pe lîngă studiile la care ne-am referit, Alexandru Odobescu și-a expus ideile sale despre folclor și etnografie într-o serie de lucrări care, pînă acum, au fost prea puțin puse în valoare sau, pur și simplu, au fost trecute cu vederea pînă și de cei mai exigenți cercetători ai operei odobesciene și ai istoriei folcloristicii și etnografiei românești. Facem această afirmație gîndindu-ne la opera sa istorică și, mai ales, la cea din domeniul arheologiei, disciplină în sfera căreia, așa cum am văzut, includea și vechea cultură materială și spirituală de factură populară.

În cercetarea de față ne-am propus să extindem aria investigației și să relevăm importanța etnografică și folcloristică a uneia din acțiunile

https://biblioteca-digitala.ro

lui Alexandru Odobescu, pe nedrept trecută cu vederea, deși de un interes științific deosebit pentru mai buna cunoaștere a concepției sale asupra culturii populare românești, a direcțiilor noi pe care le-a deschis, a ecoului de care aceste noi direcții s-au bucurat în a doua jumătate a veacului trecut, fapt ce ne îndreptățește să-l considerăm pe Alexandru Odobescu creator de școală, îndrumător al unei orientări pe care a inițiat-o și impus-o în cercetările etnografice și folcloristice din țara noastră.

Iarna anului 1870/1871 se înscrie ca o dată de referință în activitatea lui Alexandru Odobescu, marcînd o nouă etapă în evoluția cercetărilor, în dezvoltarea folcloristicii și a etnografiei românești. Atunci, prin Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, Alexandru Odobescu lansează ceea ce el însuși denumea „Cestionarul popular de arheologie", lucrare al cărei titlu complet este, de fapt, următorul : *CESTIONARIU sau Izvod de întrebările la cari se cere a se da răspunsuri în privința vechilor așezăminte ce se află în deosebitele comune ale României.*

Alături de valoarea propriu-zisă a răspunsurilor primite la chestionarul arheologic popular, inițiativa lui Odobescu are meritul de a fi arătat și deschis cercetătorilor o cale fertilă pentru mai buna cunoaștere a culturii noastre populare, pentru înmagazinarea și conservarea unor informații și date, a unui material a cărui valoare științifică nu o putem prețui îndeajuns. Așa se explică de ce, în foarte scurt timp, exemplul lui Odobescu a fost urmat îndeaproape și cu rezultate răsunătoare de Bogdan Petriceicu Hasdeu, Nicolae Densușianu și Grigore G. Tocilescu, într-o acțiune conjugată, desfășurată sub una și aceeași egidă — Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice și Academia Română — și subordonate aceluiași scop. Că o recunosc deschis sau nu faptul are mai puțină importanță, dar sigur este că cei trei savanți pornesc de la Odobescu, de la inițiativa lui pe care o preiau și o dezvoltă, urmînd aceeași cale și principii metodologice, într-un efort extraordinar de a cunoaște și culege întregul fruct al spiritualității românești tradiționale.

Aprecierea noastră, atît de directă și cu implicații atît de însemnate, se cere susținută de fapte, însoțită de argumente convingătoare.

După cum este cunoscut, în a doua jumătate a veacului trecut, a fost folosită intens și cu rezultate meritorii metoda utilizării chestionarelor pentru strîngerea unor materiale, date și informații privind istoria, limba, obiceiurile și credințele poporului român.

La 20 septembrie 1877, la interval de numai o săptămînă după ce fusese ales membru titular al Societății Academice Române [2], Bogdan Petriceicu Hasdeu prezintă, în ședința publică a înaltului for academic, „o instructivă lucrare intitulată : *Cestionariu asupra tradițiunilor juridice ale poporului român*" [3]. Sub titlul *Dare de seamă despre cestionariul redactat pentru adunarea de obiceiile juridice ale poporului român*, chestionarul lui Hasdeu va fi publicat în primul volum de *Memorii și notițe* tipărit de Societatea Academică Română în 1878 [4]. Hasdeu își începe darea de seamă reproducînd fragmente din scrisoarea pe care ministrul Instrucțiunii Publice, Gheorghe Chițu, i-a adresat-o la 11 august 1877, scrisoare în care, printre altele, se specifica : „Spre a da o mai mare dezvoltare posibilă studiului originilor și instituțiunilor noastre naționale antice, cu care se ocupă astăzi mai mulți bărbați eruditi ai țării, am crezut că ar fi de cel mai bun folos dacă am avea un Cestionariu juridic și unul limbistic-mitologic pentru culegerea și descrierea moravurilor, instituțiunilor și datinelor

https://biblioteca-digitala.ro

noastre, care cestionare, unite cu cel arheologic elaborat de eminentul nostru profesor de arheologie d. A. Odobescu, să facă, ca să zic așa, un bogat *vade mecum* al învățătorului, preutului, revisorului etc. ca să poată, mai cu înlesnire și mai sistematic, a spicui pe acest vast teren prin toate țările locuite de români".

Înainte de a continua reproducerea scrisorii ministrului să reținem, în spiritul aprecierilor noastre de mai sus, că însuși Gh. Chițu menționează inițiativa lui Odobescu, făcînd trimitere la chestionarul arheologic, integrîndu-l în planul vast conceput de Odobescu, însușit și sprijinit de minister. „Cu modul acesta, sînt sigur, domnule profesor, continuă Gh. Chițu, vom avea în curînd un imens și neprețuit tezaur de cunoștințe și date arheologice, juridice, limbistice și mitologice, care trecute apoi de d-voastră și de confrații d-voastre în studiu și știință prin laboratorul analizei critice, veți ajunge neapărat a reconstitui, pe calea sintetică, România una în viața ei națională, în conștiința ei morală și istorică . . ." [5]. Filiația chestionarelor Odobescu — Hasdeu ni se pare suficient argumentată. Încă două fapte confirmă că Hasdeu a cunoscut nemijlocit și a folosit răspunsurile la chestionarul Odobescu, fără însă să-l citeze. După cum atestă ștatele de prezență la ședințele Academiei, B. P. Hasdeu a fost de față atunci cînd Odobescu a citit comunicarea „asupra unor antichități din districtul Romanați", comunicare ce sintetiza răspunsurile la chestionarul arheologic popular din zona respectivă. Presupunînd că exactitatea acestor ștate ar putea fi pusă la îndoială, să notăm că, în aceeași ședință, imediat după comunicarea lui Odobescu, a urmat expunerea lui . . . Hasdeu asupra Chestionarului juridic. Ambele comunicări — a lui Odobescu : *Relațiune despre localitățile semnalate prin antichități în județul Romanați* și a lui Hasdeu : *Dare de seamă despre cestionariul redactat pentru adunarea de obiceile juridice ale poporului român* — sînt publicate în același volum al *Memoriilor și notițelor*, unul în continuarea celuilalt. Adăugăm, în sfîrșit, că Hasdeu reproduce unele concluzii din comunicarea lui Odobescu, fără însă a face trimiterea respectivă : „Peste Olt, în districtul Romanați — notează Hasdeu —, există la noi pînă astăzi aceeași tradițiune. Împăratul cel topit de razele soarelui se numește aici „Domnul-de-rouă", și poporul asigură că drumul cel roman de peatră, care duce de la Dunăre la Olt prin Caracal, fusese făcut anume de către dînsul ca să poată merge mai iute la amanta sa" [6].

S-a acreditat în folcloristica noastră ideea potrivit căreia, „În elaborarea chestionarului, Hasdeu folosește clasica operă a lui Grimm, *Deutsche Rechtsalterthümer*, din 1845, apoi chestionarele lui V. Bogisich de la Ragusa și ale lui Efimenko și Matviev din Rusia" [7]. Cum stau într-adevăr lucrurile ne-o spune Hasdeu însuși. După ce citează „clasica operă a lui Grimm" — pe care o datează Göttingen, 1854 —, pe cea a lui V. Bogisich, pe Efimenko și Matviev, arătînd importanța chestionarelor lor, Hasdeu face următoarea precizare : „O însemnătate și mai mare existînd, negreșit, între români și celelalte popoare din jurul nostru, lucrările de mai sus, pe care le-am consultat cu stăruință, mi-au servit la facerea Cestionarului de față mai puțin de cum mă puteam aștepta ; și aceasta nu numai în fond, adică în privința întrebărilor de făcut, dară pînă și sub raportul formei" [8]. Precizare pe care, o pagină mai departe, Hasdeu o nuanțează : „Ca fond, afară de cele două cestionare *Bogisich* și *Efimenko — Matviev*, fără a mai menționa lucrările mai mărunte, ne-am ajutat mai cu deosebire de cele trei interesante monografii ale d-lui *Ion Ionescu* [9], de *Pravila lui*

https://biblioteca-digitala.ro

Vasile Lupu, de *Legiuirea lui Caragia* și mai presus de toate de mulțimea hrisoavelor și zapiselor de natură juridică, conservate în Arhivele Statului din București [10] și prin care se restaurează în parte vechiul nostru *Obicei al pămîntului*" [11].

Mărturia lui Hasdeu este mult mai întinsă, mai la obiect, mai clară în ceea ce privește așa-zisa utilizare exclusivă a „modelului" venit din exterior. De aceea, afirmația lui Ovidiu Bîrlea trebuie luată cu toată rezerva necesară. După cum, cu aceeași reținere, trebuie luată în considerație și următoarea apreciere : „Activitatea lui (B. P. Hasdeu) de îndrumător se va desfășura cu mai multă eficiență în cadrul Academiei Române după alegerea lui ca membru activ în 1877", unde „ ... se va îngriji ca cercetările spre sectoarele mai importante ale culturii populare, concepînd un plan de largă cuprindere a problemelor etnografice și folclorice pentru a se putea obține o primă viziune de ansamblu asupra acestui domeniu atît de vast și complicat ... Exemplul îl dă el însuși prin lansarea celor două chestionare ..." [12].

Care sînt datele problemei și cum au stat în realitate lucrurile rezultă din scrisoarea lui Gh. Chițu. Personalitatea de excepție a lui Hasdeu nu are nevoie de asemenea exagerări, de prezentări unilaterale. La curent cu tot ceea ce era important pe plan european în literatura de specialitate, Hasdeu va trece prin filtrul propriu aceste lucrări, acordînd atenția cuvenită scrierilor, documentelor și experiențelor din țară. Alături de numele și lucrările românești enumerate de Hasdeu însuși, trebuie luat în considerație și chestionarul arheologic al lui Odobescu.

Încurajat de rezultatele acestei prime tentative din 1877, B. P. Hasdeu va lansa, în 1884, un al doilea chestionar, la care, de asemenea, făcuse referire Gheorghe Chițu, intitulat *Programa pentru adunarea datelor privitoare la limba română*. Așa cum se comunică în ședința din 25 mai 1884 a Academiei Române, „vinerea viitoare, fiind zi de ședință publică, se decide că dl. B. P. Hasdeu va ceti cestionarul filologic elaborat de domnia sa pentru adunarea de material trebuincios la lucrarea *Etymologicum Magnum Romaniae*" [13]. Și într-adevăr, în ședința din 1 iunie 1884, B. P. Hasdeu face o dare de seamă despre chestionarul lingvistic, cu care prilej „rezumă și citește unele cestiuni. Cere apoi ca Academia să dispună de urgență tipărirea cestionarului spre a se împărți în deosebite părți locuite de români" [14]. Pentru prima dată chestionarul se publică tot în Analele Academiei [15], fiind apoi reluat și de alte publicații [16].

Răspunsurile primite au fost valorificate, în bună parte, de Hasdeu însuși, care publică, prin revistele pe care le-a condus sau la care a colaborat, numeroase articole. O parte din răspunsurile primite au fost utilizate în lucrarea sa fundamentală *Etymologicum Magnum Romaniae*.

Acum aproape 15 ani, Ion Mușlea și Ovidiu Bîrlea au sistematizat răspunsurile primite de Hasdeu la chestionarele sale și le-au tipărit sub forma unei tipologii a folclorului românesc, lucrare de un real interes documentar, științific și literar-artistic [17].

După Hasdeu, la un interval ce abia depășește deceniul, în 1893 și 1895, un alt învățat patriot al neamului nostru, Nicolae Densușianu, redactează și difuzează și el două chestionare istorice avînd același titlu [18]. Legătura cu Odobescu a chestionarelor lui Nicolae Densușianu este evidentă. Densușianu s-a bucurat de prietenia și îndrumarea atentă a lui Odobescu, mai ales în perioada cînd acesta din urmă îndeplinea funcția

https://biblioteca-digitala.ro

de secretar general al Academiei. De asemenea, trebuie reamintit că Odobescu instituise un premiu pentru o lucrare ce avea să trateze despre istoria Daciei înainte de cucerirea romană, întocmind și o listă bibliografică. În sfîrșit, nu ni se pare întîmplător faptul că cele două chestionare se referă, prin răspunsurile solicitate, la perioada veche din istoria României.

Răspunsurile primite au fost valorificate de Nicolae Densușianu în cunoscuta și atît de discutata sa monografie despre *Dacia preistorică* [19]. O lectură paralelă a *Daciei preistorice* cu *Dacia înainte de romani* a lui Grigore Tocilescu și *Cultul cabirilor în Dacia* a lui Theohari Antonescu, acestea două din urmă, în mod cert, elaborate sub directa supraveghere a lui Alexandru Odobescu, ar aduce, credem, argumente convingătoare pentru influența determinantă a lui Odobescu în promovarea cercetărilor de istorie a Daciei potrivit cerințelor formulate în chestionarul arheologic și în programa premiului „Odobescu".

Revenind la chestionarele lui Densușianu să amintim că acestea au fost puse în valoare de Adrian Fochi în 1976 [20] după ce, cu numai un an înainte, I. Oprișan publicase un volum de texte poetice selectate din răspunsurile la același chestionar [21].

În 1898, reluînd proiecte mai vechi, Grigore Tocilescu a întocmit un *Chestionar folcloristic* pe care l-a trimis învățătorilor [22]. Răspunsurile sînt utilizate, în parte, în cunoscuta și controversata colecție de „Materialuri folcloristice", recent reeditată [23]. Asupra influenței indiscutabile pe care Odobescu a exercitat-o asupra lui Tocilescu nu există nici un dubiu. Tocilescu a cunoscut chestionarul lui Odobescu și l-a folosit în lucrările sale, citîndu-l copios.

Am făcut această trecere în revistă a principalelor chestionare lansate după cel al lui Odobescu pentru a releva unul dintre meritele chestionarului arheologic popular, acela de a deschide o nouă cale cercetărilor culturii noastre populare, de a oferi o orientare care, după cum s-a văzut, corelată și cu mișcarea de idei pe plan european în aceeași direcție, s-a dovedit mai mult decît profitabilă.

Posteritatea a apreciat cum se cuvine rezultatele obținute prin investigațiile pe baza chestionarelor, remarcînd, în primul rînd, valoarea documentară a materialului dobîndit, calitatea de excepție, sub raport științific și artistic, a unor informații și texte.

În legătură cu chestionarele lui Hasdeu, Ion Mușlea este categoric în aprecierea sa. „Răspunsurile Chestionarului Hasdeu — notează Ion Mușlea — constituie cel mai important material folcloric românesc ... căci este evident că nu se mai poate concepe un studiu temeinic de folclor românesc cu pretenție de informație serioasă, dacă nu completă, fără consultarea materialului Hasdeu" [24]. Răspunsurile însumează 19 volume de format mare, în total 17 000 de pagini, cuprinzînd materiale din 773 sate ale vechiului regat și ale Transilvaniei sudice [25].

La rîndul său, I. Oprișan este de părere că „ ... răspunsurile la *Chestionarul istoric* al lui Nic. Densușianu reprezintă un florilegiu cu valoare de document național (ce nu poate fi asemănat decît cu răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu), iar prin bogăția și interesul materialului, prin sfera largă de probleme abordate (afectînd multe discipline), prin numărul considerabil de localități din care s-au primit memorii și, mai ales, prin cifrele impresionante de referenți și informatori antrenați în acțiunea respectivă, răspunsurile la *Chestionarul istoric* trec în fruntea multor documente similare realizate pe plan mondial" [26].

https://biblioteca-digitala.ro

Menționînd că răspunsurile la cele două chestionare ale lui Densușianu conțin un număr de 17 volume, format mare, cuprinzînd 15 000 de pagini [27], Adrian Fochi alătură chestionarele lui Hasdeu și Nicolae Densușianu pentru a reconstitui o imagine globală, căci, subliniază folcloristul, „numai asocierea ambelor manuscrise ne poate oferi o imagine destul de realistă despre ceea ce trebuie să fi fost cultura populară românească la sfîrșitul secolului trecut" [28].

Și iată, în formularea aceluiași cercetător, importanța chestionarelor Hasdeu și Densușianu, luate ca un tot organic : „Cum era și normal și cum e lesne de înțeles, unele din localitățile atestate în Densușianu sînt atestate și anterior în Hasdeu. În această situație sînt, de pildă, nu mai puțin de 321 de localități. Aceasta face ca rețeaua de localități atestate în ambele manuscrise să scadă cu această cifră, dar să se ridice, cu toate acestea, la o cifră record, de 1 342 de localități anchetate concomitent. Credem că nici o folcloristică din lume nu beneficiază de o astfel de bază documentară" [29].

Referindu-se la Grigore Tocilescu, pe care-l consideră fără nici o rezervă „discipol fervent al lui Hasdeu" și unul dintre „elevii cei mai distinși ai lui Hasdeu", I. C. Chițimia consideră că „important pentru noi este faptul că în *Chestionarul folcloric*, întocmit în 1898, Tocilescu introduce chestiuni de arheologie, cerînd relatări în legătură cu obiectele și lucrările preistorice, cum și înregistrarea tradiției populare referitoare la ele. Astfel, «îmbul de cercetare folclorică este lărgit pînă la a închide în el obiecte de istorie antică și de preistorie" [30].

Ne oprim aci cu evocarea principalelor chestionare lansate în ultimele trei decenii ale secolului al XIX-lea și evaluarea răspunsurilor primite, atrăgînd atenția asupra faptului că toate chestionarele pe care le-am prezentat încearcă să iscodească, dacă ne este permisă această formulare, ceea ce s-a păstrat în memoria poporului în legătură cu locurile, obiceiurile, credințele și tradițiile vechi, din timpuri demult apuse.

Iată-ne deci în fața unui act științific și de cultură de o însemnătate de excepție, pe care am încercat să-l evidențiem apelînd la opiniile cele mai autorizate și subliniind, de fiecare dată, rolul inițiativei lui Odobescu și contribuția lui, în primul rînd teoretică, dar și practică, la elaborarea și înfăptuirea acestui vast program de cercetare. În acest context ne îngăduim să facem aprecierea că Alexandru Odobescu deține o prioritate ce-i trebuie cu prisosință recunoscută.

După aceste precizări necesare pentru a încadra chestionarul Odobescu în mișcarea de idei a epocii și, mai ales, pentru a-i stabili mai cu exactitate locul de pionierat în această mișcare, să trecem la prezentarea cîtorva date asupra chestionarului propriu-zis.

În scrisoarea adresată, în iarna anului 1870/1871, ministrului Cultelor și Instrucțiunii Publice, pe care o reproducem după ciorna existentă la Biblioteca Academiei [31], Alexandru Odobescu își motivează obiectivul urmărit arătînd că „Sînt mai mulți ani de cînd mă ocup a aduna științe despre toate localitățile din țară care, prin clădiri existente sau prin ruine sau chiar numai prin tradițiuni, pot avea un interes archeologic sau historic. Numărul unor asemenea localități notate de mine spre a întocmi mai tîrziu o chartă archeologică a României este deja destul de însemnat ; însă spre a ajunge la realizarea scopului ce mi-am propus, încă și mai mult rămîne de făcut. Experiența chiar mi-a dovedit că o asemenea lucrare este nerealizabilă cu mijloacele restrînse de care dispune un particu-

https://biblioteca-digitala.ro

lar și din contră cred că ea se poate face cu mare înlesnire din inițiativa unei autorități publice. Pe acest temei și sperînd că și domnia voastră, domnule ministru, veți recunoaște foloasele ce ar rezulta din adunarea în dosarele ministerului a unor asemenea științe care ar forma ca o Arhivă monumentală a antichităților României, pe aceste temeiuri zic, cu onoare vin a vă propune ca să binevoiți a lua inițiativa unei asemenea lucrări care, executate în modul ce propun, se va face, cred, cu înlesnire și fără de cea mai mică cheltuială".

Așadar, Al. Odobescu face cîteva precizări ce se impun a fi subliniate. Prima este aceea cu privire la intenția de a întocmi o hartă a antichităților existente pe teritoriul României. Acest plan, mărturisit și în alte împrejurări, este mai vechi și se înscrie ca o contribuție a lui Odobescu și, implicit, a științei românești la programul reuniunilor internaționale ale arheologilor. Experiența de pînă atunci îi dovedise lui Odobescu că realizarea unei lucrări de asemenea importanță și proporții depășește posibilitățile unei singure persoane. De aceea, consideră că, în realizarea ei, trebuie antrenate oficialitățile cu autoritatea pe care o au. A doua idee, poate cea mai importantă, este aceea cu privire la înființarea unei *Arhive monumentale* — noțiunea se cere subliniată —, a tuturor antichităților din România, între antichități incluzînd atît „clădiri existente sau ruine", cît și, fapt deosebit de important pentru discuția noastră, „tradițiunile" care, alături de urmele materiale ale vechilor locuri, „pot avea un interes archeologic sau historic". Modul în care, cîțiva ani mai tîrziu, Odobescu va defini obiectul arheologiei și sfera de cuprindere a acesteia își găsește astfel expresia încă de atunci.

În sfîrșit, precizările cu privire la mijloacele financiare trebuie și ele luate în considerație.

În continuarea scrisorii sale Odobescu dă unele explicații de ordin practic : „Alăturez aci un proiect de *Cestionariu* sau *Izvod* scris într-o limbă pe cît s-a putut mai populară, care tipărindu-se la typografia statului în număr de mai multe mii de exemplare s-ar putea împărți la tot personalul didactic ce este pus sub direcțiunea D-voastră, recomandîndu-se mai cu deosebire inspectorilor și revizorilor școlari de a aduna științele cerute prin Cestionariu de prin comunele rurale".

Observația cu privire la limba în care a fost redactat chestionarul trebuie reținută atît pentru valoarea ei teoretică, cît și pentru eficiența practică în obținerea rezultatelor dorite. Aceeași precizare o făcea, la rîndul său, și B. P. Hasdeu cînd amintea că „ ... limba Cestionarului e un fel de *lingua rustica*, dacă nu tocmai cum vorbesc sătenii, cel puțin fără un singur neologism, căci țineam mult de a fi bine înțeles de către popor" [32].

În ceea ce privește modul de valorificare a răspunsurilor primite, Odobescu sublinia : „Răspunsurile care vor veni din toate părțile la ministeriu, întrunindu-se la un loc, vor constitui ca un cadastru archeologic al patriei noastre și vor servi atît ca indicațiuni pentru explorațiunile ce sînt de făcut, cît și ca baze primare la o clasificațiune științifică a monumentelor antice ce stau răspîndite pe teritoriul României".

Om de acțiune, conștient de însemnătatea științifică și patriotică a activității pe care o propunea, Odobescu își asumă sarcina dificilă a prelucrării întregului material pentru „a pregăti acea chartă care, o dată terminată, se va putea publica întru folosul historiei naționale".

https://biblioteca-digitala.ro

Chestionarul arheologic al lui Odobescu nu are, în alcătuirea sa, decît șase întrebări, precedate de o foarte scurtă motivație, în care se precizează : „Guvernul, cu scop de a pregăti întocmirea unei istorii lămurite a României, avînd trebuință a aduna, de prin tot cuprinsul țării, știință despre toate locurile care vor fi însemnate, încă din vechime, prin clădiri sau alte semne vechi atingătoare de faptele strămoșilor neamului românesc, dorește a avea din fiecare comună răspunsuri deslușite la întrebările următoare". Ne aflăm în anii în care pregătirile pentru cucerirea Independenței de stat cunoșteau o amplificare fără precedent ; se făceau coordonat, după un program complex, cuprinzînd domeniile militar, diplomatic, politic, științific ș.a.m.d. Într-un fel sau altul, în mod deschis sau mai puțin declarat, în febra pregătirilor era cuprinsă întreaga națiune română, inclusiv locuitorii provinciilor românești aflate sub sceptre străine [33].

Să ne reamintim că, la inaugurarea Societății Academice Române, guvernul, prin Ștefan Golescu, încredința forului academic sarcina elaborării și fixării unei ortografii unitare, a unei gramatici și a dicționarului limbii române, „căci, sublinia ministrul, nu poate fi dorință mai legitimă și mai iertată pentru membrii aceleiași națiuni, oricum Dumnezeu ar fi despărțit-o politicește, decît de a-și cultiva limba națională, tezaur pe care nu este putere omenească să-l ieie de la un popor". Răspunsul lui Timotei Cipariu, la îndemnurile venite din partea guvernului, este edificator. Arătînd că sarcina edificării limbii române literare unitare revine oamenilor de știință chemați sub cupola înaltului for, Timotei Cipariu nu uită să atragă atenția, la 1 august 1867, că „Bărbații de stat ai românilor vor îngriji pentru eliberarea perfectă a patriei române. Sînt de convingere — își exprima Cipariu încrederea — că ei își vor împlini cu santitate înalta sa misiune" [34].

Iată deci că, la inițiativa lui Alexandru Odobescu, dar urmărind împlinirea unui program mai amplu, care se conturase în societatea românească a vremii, guvernul țării își asuma responsabilitatea de a coordona elaborarea istoriei patriei. În cadrul acestei acțiuni conjugate se vor dezvolta și preocupările pentru cultura populară, al căror avînt, tocmai în această perioadă, nu poate fi contestat, dar care trebuie subordonate acestui comandament istoric.

Revenind la chestionarul propriu-zis, menționăm că referire directă la cultura populară face numai întrebarea a cincea, al cărei cuprins, în formularea lui Odobescu, este următorul : „Se va arăta cu de-amănuntul orice fel de *spuse bătrînești* și *povești* care s-au păstrat din vechime despre acele locuri însemnate de orice soi vor fi, adunînd acele spuse bătrînești de pe la *bătrînii* de prin sate, de pe la *preoți*, de pe la *învățători*, de pe la *paznici de hotare*, de pe la *pădurari*, de pe la *plăieși* și de pe la oricare alți bărbați și femei care și ei le-au auzit de la părinții lor ca niște povești strămoșești, atingătoare de vechile așezăminte ce se aflu în coprinsul comunei sau în vecinătate".

Ar mai trebui adăugat, poate, unul din subpunctele primei întrebări care se referă la „ . . . *ziduri surpate*, care poartă numirea că sînt de pe vremile cînd cu Uriașii, cu Jidovii, cu Tătarii sau cu alte limbi păgîne și străine din vechime". Toate celelalte întrebări se referă la urme ale culturii materiale.

Era firesc ca, dată fiind menirea principală a chestionarului, problemele privind cultura populară să ocupe un loc limitat, ceea ce se va răs-

https://biblioteca-digitala.ro

fringe și asupra cantității și chiar a calității materialului obținut. Dar, în cazul chestionarului Odobescu, nu cantitatea materialului obținut are importanță în primul rînd, ci actul în sine, locul acestui chestionar în istoria culturii noastre naționale. Este important de reținut că Alexandru Odobescu considera „spusele bătrînești" și „poveștile" despre „locurile însemnate prin antichități" ca parte integrantă a arheologiei, ca elemente cu aceeași valoare documentar-istorică ca și urmele materiale, iar nu ca niște „plăsmuiri" sau „basne" fără nici o legătură cu obiectul disciplinei arheologice, și care, ca atare, nu trebuiesc luate în considerație. Cînd include categoria tradițiilor populare în sfera de preocupări și de studiu a arheologiei, Odobescu nu se gîndește ca, utilizîndu-le, să dateze un eveniment sau altul, o domnie sau un împărat, ci să consemneze ceea ce s-a păstrat în spiritualitatea populară în legătură cu istoria veche a românilor, să demonstreze, acolo unde este cazul, continuitatea de locuire, existența unor urme străvechi a căror amintire s-a perpetuat în conștiința populară.

Lansînd chestionarul arheologic, Alexandru Odobescu săvîrșea un act științific fundamental, unul politic și unul instructiv-educativ, de edificare a conștiinței naționale, cu adînci implicații în împrejurările date. La formularea răspunsurilor la întrebările chestionarului erau chemate categorii largi de locuitori ai satelor care, în felul acesta, descopereau și deveneau conștiente de substanța istorică a locurilor în care trăiau, de valoarea și implicațiile vestigiilor pe care, poate, pînă atunci, nu le-au privit cu atenția cuvenită și nu le-au prețuit îndeajuns. Rolul important pe care îl joacă de atunci înainte aceste categorii de locuitori ai satelor în istoria folcloristicii și etnografiei românești își are originea și în factorul stimulator pe care l-au exercitat chestionarele de diverse categorii lansate prin filieră oficială.

Răspunsurile primite de Odobescu la chestionarul arheologic sînt de natură să ofere o imagine generală asupra importanței acestui act de cultură, să adauge noi dimensiuni aspectelor și implicațiilor de natură teoretică pe care le-am expus.

Prezentarea datelor conținute în răspunsurile primite, modul în care Odobescu însuși a înțeles să le valorifice, în ce măsură știința românească a beneficiat de ele sînt obiective ce vor fi urmărite într-un alt material pentru ca moștenirea cultural-științifică a lui Alexandru Odobescu să fie cunoscută integral și apreciată în toată însemnătatea ei.

NOTE:

[1] În *Dicționarul folcloriștilor*. Folclorul literar românesc, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979, p. 315, Iordan Datcu reține doar șase asemenea studii și articole semnate de C. V. Gerota, Al. Dima, Petru Iroaie, D. Caracostea, Rodica Florea și Adrian Fochi.

[2] Bogdan Petriceicu Hasdeu a fost ales membru actual al Societății Academice Române la 13 septembrie 1877, cu 14 voturi pentru, 1 contra și o abținere. Hasdeu a optat pentru Secțiunea filologică.

[3] *Annalele Societății Academice Romane*. Sessiunea anului 1877. Tomulu X. Secțiunea I. Partea administrativă și dezbateri. Bucurescĭ, Typographia Societății Academice Romane (Laboratorii romani), 1877, p. 153 (în continuare : *Anale* ...).

[4] *Annalele Societății Academice Romane*. Sesiunea anului 1877. Tomulu X. Secțiunea II. *Memorii și notițe*. Bucurescĭ, Typographia Societății Academice Romane (Laboratorii romani). 1878, p. 340—365 (în continuare : *Memorii* ...).

[5] *Ibidem*, p. 340.

https://biblioteca-digitala.ro

[6] B. Petriceicu-Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*. Dicționarul limbei istorice și poporane a românilor. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Grigore Brâncuș. Vol. 3, București, Ed. Minerva, 1976, p. 534.

[7] Ovidiu Bîrlea, *B. P. Hasdeu și folclorul*, în Ion Mușlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia folclorului. Din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, București, Edit. Minerva, 1970, p. 43 (în continuare: *Tipologia ...*).

[8] B. P. Hasdeu, *Dare de seamă ...*, *loc. cit.*, p. 342.

[9] Hasdeu face trimitere la monografiile lui Ion Ionescu de la Brad privind agricultura în județele Dorohoi (1866), Mehedinți (1868) și Putna (1870).

[10] În această perioadă Hasdeu îndeplinea funcția de director general al Arhivelor Statului.

[11] B. P. Hasdeu, *Dare de seamă ...*, *loc. cit.*, p. 343—344.

[12] Ovidiu Bîrlea, *lucr. cit.*, p. 15.

[13] *Anale ...*, II, VII (1884—1885), p. 1.

[14] *Ibidem*.

[15] *Ibidem*, p. 21—34.

[16] De pildă, în „Transilvania", 1884, p. 147—153.

[17] Ion Mușlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia ...*

[18] *Cestionariu despre tradițiunile istorice și anticitățile țerilor locuite de români. Epoca până la a 600 d. Christos*. Partea I. București, 1893; Partea II, Iași, 1895.

[19] București, 1913.

[20] Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea: Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu*, București, Editura Minerva, 1976.

[21] Nic. Densușianu, *Vechi cîntece și tradiții populare românești. Texte poetice din răspunsurile la „Chestionarul istoric" (1893—1897)*. Text ales și stabilit, studiu introductiv, note, variante, indici și glosar de I. Oprișan, București, Editura Minerva, 1975.

[22] I. C. Chițimia, *Activitatea de folclorist a lui Gr. G. Tocilescu*, în *Folclorișli și folcloristică românească*. București. Editura Academiei, 1968, p. 207.

[23] Grigore G. Tocilescu, Christea N. Țapu, *Materialuri folcloristice*. Ediție critică și studiu introductiv de Iordan Datcu. București, Editura Minerva, vol. 1—3, 1980—1981.

[24] Ion Mușlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia ...*, p. 72, 74.

[25] *Ibidem*, p. 72.

[26] Nic. Densușianu, *Vechi cîntece și tradiții ...*, p. XLIX.

[27] Adrian Fochi, *Datini și eresuri ...*, p. V.

[28] *Ibidem*, p. X.

[29] *Ibidem*.

[30] I. C. Chițimia, *Activitatea de folclorist ...*, în *lucr. cit.*, p. 194, 195 și 199.

[31] Biblioteca Academiei R. S. România, Fond manuscrise, *Arhiva Odobescu*, III, Acte, 12a.

[32] B. P. Hasdeu, *Dare de seamă ...*, p. 344.

[33] *Anale ...*, I (1867, 1868 și 1869), p. 12 și, respectiv, 16.

[34] Un argument în sprijinul concluziei noastre ni-l oferă Alexandru Odobescu atunci cînd, alături de chestionarul general, elaborează o variantă anume destinată localităților din Dobrogea. V. *Cestionariu archeologic sau arătare de întrebările la care se cere a se da răspunsuri în privința așezămintelor vechi grecești și romane, și altor antichități ce se află în deosebitele comune ale Dobrogei*, la Biblioteca Academiei, Fond manuscrise, *Arhiva Odobescu*, III, Acte, 12c.

https://biblioteca-digitala.ro

DUMITRU MIHALACHE – ETNOGRAF ȘI FOLCLORIST

MIHAIL M. ROBEA

Dumitru Iancu Mihalache este unul dintre folcloriștii munteni reputați de la începutul secolului nostru. El desfășoară o rodnică activitate de etnograf și folclorist într-o perioadă istorică în care sporise considerabil interesul, accentuat de mișcarea culturală haretistă, pentru prosperitatea țărănimii și tezaurizarea creației ei spirituale. Spre deosebire de alți folcloriști, cercetarea activității etnografice și folclorice a lui Mihalache a fost omisă [1], ceea ce a dus la ignorarea lui de către studiile și dicționarele de specialitate, în caz fericit unele lucrări [2] menționîndu-i numai anumite laturi ale preocupărilor sale. Aniversarea *centenarului nașterii folcloristului* prilejuiește relevarea interesantelor lui contribuții etnografice și folclorice, pulverizate în publicațiile vremii.

Dumitru Mihalache s-a născut la 18 februarie 1885, în satul Goleștii-Badei, jud. Argeș, ca „fiu legitim al d-lui Iancu Mihalache, în etatea de ani doăzeci și opt și al Anic⟨ă⟩i în etate de ani treizeci, ambii de profesie muncitori" [3]. A urmat cu dascăli eminenți școala primară din satul natal și Școala normală din Cîmpulung (1898–1904) [4]. În continuare, își efectuează stagiul militar de un an la Regimentul 30 infanterie – Muscel și absolvă, în 1914, Școala de ofițeri de rezervă, cu gradul de sublocotenent [5]. Numit învățător în sudul Muscelului, a funcționat succesiv (1905–1916) la cîteva școli primare din Priboeni, Goleștii-Badei și Leordeni. La școala din Priboeni s-a împrietenit cu eminentul folclorist C. Rădulescu-Codin, care i-a stimulat interesul pentru valorile culturii populare. Între timp, el s-a căsătorit cu Gheorghița I. Alexiu, originară și învățătoare în Leordeni – Muscel [6].

Tînărul intelectual sătesc D. Mihalache, înțelegîndu-și lucid rostul său în contextul epocii, desfășoară, în scurta sa viață, o multiplă și intensă activitate culturală și științifică. Ca învățător devotat țărănimii, s-a preocupat de școlarizarea și instruirea copiilor [7], de apărarea intereselor sătenilor [8] și de înălțarea lor materială prin cooperație [9]. Pe tărîm profesional și civic, militînd pentru revendicările democratice ale învățătorilor, D. Mihalache, în cîteva articole, a propus constituirea unor organizații profesionale progresiste [10], sporirea numărului cadrelor didactice la sate [11], „prima de echipare și dreptul învățătorilor de a deveni ofițeri în rezervă" [12] și „eligibilitatea învățătorilor în parlament și în consiliile populare" [13].

Paralel cu preocupările pedagogice și social-culturale, D. Mihalache a desfășurat timp de un deceniu (1906–1916) și o fecundă *activitate de etnograf și folclorist*. Trăind în mijlocul țăranilor și ajutîndu-i, „culegătorul de mărgăritare" le-a cîștigat încrederea și, „după truda unei zile de muncă aprigă", se strecura în casele lor și le asculta tot felul de creații [14]. În spiritul metodologiei tradiționale, el a reținut sute de informații interesante privind cultura populară și zeci de texte folclorice valoroase din Muntenia, în special din satul său natal. Folcloristul a debutat cu basmul fantastic *Ciobanul și fata de împărat* la „Sămănătorul", în iulie 1907. Informațiile etnografice și textele folclorice le-a valorificat în reviste și

https://biblioteca-digitala.ro

calendare. Cîteva l-au avut chiar „membru fondator" — „Ion Creangă" [15], „Vremea nouă" [16] — și „membru în comitetul de redacție" — „Prietenul nostru" [17]. În paginile lor, el a imprimat cele mai întinse contribuții — la „Ion Creangă," 63 de materiale [18].

În plus, D. Mihalache, răspunzînd apelurilor insistente ale unor etnografi și folcloriști prestigioși (G. Pascu, Tudor Pamfile), le-a trimis informații și texte, colaborînd astfel la realizarea unor lucrări de interes național.

Cu dorința de a-și publica un volum de proză populară, folcloristul alcătuiește colecția *D-ale noastre. Povești*, cu 25 de piese (basme, snoave, legende), apărute în majoritatea lor anterior, precedate de o prefață. Din cauza izbucnirii războiului, cartea — după cercetările noastre în principalele biblioteci din țară — n-a apărut decît mult mai tîrziu, în 1928, în colecția „Biblioteca pentru toți" (nr. 1162—1163), cu titlul *Basme românești. Povești* (VI + 158 p.), avînd sumarul limitat la 8 narațiuni [19].

Însă avîntul atitor preocupări pasionante și generoase ale lui D. Mihalache a fost brusc curmat de evenimentele primului război mondial. Mobilizat în anul 1916, în Regimentul 70 infanterie, a participat la luptele din Dobrogea, la Cocargea, unde a fost rănit în abdomen [20]. Și-a refăcut sănătatea și a luat parte, cu Regimentul 61 infanterie, la „luptele din retragere" de pe rîul Argeș. Într-una din ele, rănit grav la un picior și apoi la cap, a murit la 20 noiembrie 1916, la Gorneni (Bălării), jud. Giurgiu [21]. A fost înmormîntat în cimitirul militar Belu — București și reînhumat în satul natal, la 26 octombrie 1936 [22]. Postum, după ce anterior fusese avansat ca locotenent, a fost înaintat la gradul de căpitan [23]. Personalitatea sa a fost evocată călduros, pe plan local, în perioada interbelică, de către colegi și alți intelectuali în adunările comemorative [24], la ridicarea monumentului eroilor în Leordeni [25] etc.

★

În sfera activității variate a lui D. Mihalache, predomină *preocupările lui etnografice și folclorice*. Prin excelență, el este un *etnograf și un folclorist culegător*. Concepția lui realistă despre creația populară, precum și metoda sa de culegere le putem deduce sintetic îndeosebi din atitudinile manifestate în diverse circumstanțe.

În privința metodei de culegere, D. Mihalache, care nu era străin de metodologia tradițională a vremii, a adoptat atitudini variate, potrivit structurii categoriilor folclorice. Însă la toate aceste categorii, a fost preocupat de redarea nealterată a autenticului popular. Textele poetice, care prin natura lor nu comportă dificultăți la culegere, au fost transcrise aproximativ sau chiar exact de la informatori. Obiceiurile și credințele le-a prezentat în secvențe descriptive dense, uneori punctate cu succinte povestiri captivante. În fine, poveștile ascultate le-a repovestit într-o manieră profund populară.

În spiritul metodologiei adoptate, D. Mihalache indică, deși incomplet, proveniența informațiilor etnografice și a textelor folclorice. La descrierile de obiceiuri și credințe și la o parte din textele literare le menționează localitatea din care au fost culese. La un număr restrîns de texte le nominalizează informatorii, fără vîrstă, dar cu satul lor. La culegerile transilvănene, indică vag: „Auzit de la o ardeleancă". Potrivit acestor informații, aria culegerilor lui Mihalache se situează în special în sudul Munteniei, în satele Goleștii-Badei și Leordeni, și parțial în sud-estul Dîmboviței și Transilvania. Informatorii săi, nominalizați sporadic, i-au fost părinții, rudele apropiate (Andrei Bădulea, văr, Leordeni;

https://biblioteca-digitala.ro

Ghiță P. Mihalache, Goleștii-Badei) și diferiți săteni (Maria lui Costache, Ion Trăistaru, Goleștii-Badei; Niță Scaloi, Podgoria; lăutarul Ontică, Gura Foii — Dîmbovița; lăutarul Mihai Ciotea etc.).

Ideile realiste despre cultura populară și metoda adecvată de culegere l-au ajutat pe D. Mihalache să rețină numeroase bunuri ale creației populare.

Preocupările etnografice ale lui Mihalache însumează cîteva aspecte esențiale. Însă, fără obiceiuri și credințe, trecute la un alt capitol, ele rămîn modeste. A manifestat interes față de ocupațiile țăranilor. În acest sens, cunoscînd temeinic agricultura din Muscel, a oferit informații substanțiale despre lucratul pămîntului, pregătirea culturilor și recoltarea cerealelor lui Tudor Pamfile, la studiul *Agricultura la români* [26]. Împreună cu C. Rădulescu-Codin, a redactat un *Manual de sericicultură*, premiat de Ministerul Instrucțiunii Publice [27], și a început alcătuirea unei *Cromatici populare românești* [28]. În cîteva rînduri, s-a oprit îndelung asupra unor obiecte din gospodăria țărănească, precum căușul de apă [29] și pistornicul [30], relevîndu-le funcțiile și calitățile artistice. Portul popular a stat în centrul atenției și admirației sale într-un amplu articol [31].

Preocupările folclorice ale lui D. Mihalache sînt însă întinse, cuprinzînd aproape toate categoriile folclorului. *Obiceiurile și credințele* formează un sector important în culegerile lui. Culese din satul natal și din împrejurimi, ele se structurează, după funcție, în patru mari grupe: *ciclul anului calendaristic*, *credințe și obiceiuri*, *medicină populară* și *jocuri de copii*. *Obiceiurile ciclului calendaristic* sînt cel mai bine reprezentate. Preocupat de acest gen de obiceiuri, dorea să publice personal o amplă culegere. Alcătuiește o primă versiune care a apărut postum, parțial, în „Muscelul nostru", cu titlul *Calendaristica populară. Sărbători păgînești* [32]. În lucrarea sa, culegătorul expune condensat un număr de 67 de „sărbători păgînești" din „calendaristica populară", deci aproape pe toate, cronologic și cu termenii lor populari. În funcție de importanța lor, culegătorul le prezintă credințele, practicile și plăsmuirile literare generate. Dintre plăsmuirile literare, reproduce în special pățanii și tradiții, precum și formule versificate — de pildă, la Ghiorman, Sîmbăta lui Lazăr. Pentru obiceiurile de Anul Nou, a cules separat anumite colinde vechi existente insular în Muscel, precum *Colindul de băiat* [33]. În altă împrejurare, s-a ocupat de credințele și obiceiurile privind unele zile ale săptămînii, marțea și sîmbăta [34].

Dorința publicării unei întinse colecții de credințe și obiceiuri și-a realizat-o, pare-se, prin cartea *Sărbătorile poporului, cu obiceiurile, credințele și unele tradiții legate de ele. Culegere din părțile Muscelului* (1909), alcătuită în colaborare cu Rădulescu-Codin. Nu cunoaștem precis partea de contribuție a fiecăruia. Cum Mihalache poseda mult material cu obiceiurile din ciclul calendaristic este însă de presupus că cea mai importantă contribuție la elaborarea lucrării a adus-o acesta, iar Rădulescu-Codin a inserat în text unele credințe și practici din Valea Circinovului, precum și anumite tradiții din Muscel, și, cu prestigiul pe care-l avea, a ajutat efectiv la tipărirea cărții. În sensul acesta pledează structura lucrării și comportamentul lui Rădulescu-Codin față de colaboratorii săi tineri (I. Răuțescu, D. Udrescu), cărora le solicita contribuții inechitabil de mari. Titlul cărții exprimă exact conținutul ei. Culegerea e compartimentată în două mari părți. Prima parte (p. 5—105), cea mai

https://biblioteca-digitala.ro

întinsă, relevă sărbătorile din cursul anului cu credințele, obiceiurile și repertoriul lor literar. Această primă parte se bazează pe *Calendaristica populară* a lui D. Mihalache, care aici e mult amplificată cu informații inedite. Evocarea Anului Nou, cu 20 de obiceiuri și credințe și cu 4 colinde, constituie un exemplu elocvent. A doua parte a cărții (p. 106—116), cu un spațiu destul de restrîns, expune zilele săptăminii cu credințele, practicile și textele lor literare. Cartea se încheie cu transcrierea unor melodii de colinde și cu reproducerea desenelor a 24 de ouă încondeiate. Compusă cu o mare bogăție și diversitate de informații, lucrarea a reținut atenția a numeroși cercetători.

În categoria *Credințe și obiceiuri* se grupează îndeosebi credințele și mai puțin obiceiurile referitoare la un larg cerc de elemente din universul omului. Ele au apărut în „Ion Creangă", la rubrica *Datine și credințe*. Structurate în două grupe, o serie de credințe și practici [35] se referă la două păsări din preajma săteanului, *barza* și *rîndunica*, iar o altă serie de credințe și obiceiuri [36] privesc atitudinile oamenilor față de fenomenele vieții și de elementele gospodăriei lor: *„legatul ploilor"*, *curățenia corporală* etc. Cîte un aspect semnificativ e dublat de un text literar.

Medicina populară e reprezentată printr-un interesant ciclu de 12 „boli", încadrate unele (buba de inimă, pecinginea ș.a.) [37] în medicina empirică, iar altele (frigurile, junghiul ș.a.) [38] în cea magică. Convins de eficacitatea medicinei empirice, Mihalache accentuează valoarea terapeutică a unor plante medicinale, ca „iarba fiarelor" [39]. În funcție de informațiile dobîndite, el relevă simptomele, cauzele apariției și „leacurile" diferitelor boli.

În fine, ultima culegere a lui D. Mihalache din cadrul obiceiurilor și credințelor o constituie *Jocurile de copii*. În amplul articol *Jocurile și jucăriile în educație* [40], el subliniază convingător rolul eficient al jocurilor în formarea personalității viitorilor cetățeni. Culegerile lui de jocuri și de cîntece de copii din Goleștii-Badei sînt modeste, însă printre primele din Muscel — 1 joc [41] și 9 cîntece de copii: 3 satirice [42] și 6 de comandă a jocurilor [43].

Din tezaurul obiceiurilor și credințelor populare muntenești, D. Mihalache i-a oferit direct lui Tudor Pamfile, pentru elaborarea unor studii, texte de colind la *Sărbătorile la români. Crăciunul* [44] și informații la *Mitologia românească. I. Dușmani și prieteni ai omului* [45].

Ghicitorile, cunoscute în zonă cu termenul *gîcitori*, formează un alt capitol semnificativ din culegerile lui D. Mihalache. Stimulat în primul rînd de interesul manifestat pentru ghicitori de G. Pascu, prin apelul său din „Viața românească" (ianuarie 1907), și de conducerea revistei „Ion Creangă" ce publica cu consecvență astfel de creații, folcloristul a cules ghicitori pe care apoi le-a expediat solicitantului și publicației. Culegerea lui se ridică la 114 ghicitori: 105 piese pentru G. Pascu [46] și 9 piese pentru „Ion Creangă" (1909—1911). Însă în revista „Ion Creangă", el a reprodus din colecția trimisă lui Pascu, care pare anterioară pieselor imprimate în publicație, un număr de 46 de ghicitori [47], cu frecvente reformulări (23 modificări). Cele 114 ghicitori privesc zeci de subiecte din 11 domenii, cîte au putut fi stabilite: 1. *Omul*—20 ghicitori; 2. *Casa* — 12; 3. *Aspecte ale satului* — 8; 4. *Articole și obiecte casnice* — 8; 5. *Fibre textile și unelte casnice* — 10; 6. *Căi și mijloace de transport* — 6; 7. *Grădina și ogorul* — 15; 8. *Animale și păsări domestice* — 6; 9. *Animale și păsări sălbatice, insecte* — 15; 10. *Pădurea și cîmpul* — 5; 11. *Elemente*

https://biblioteca-digitala.ro

și fenomene naturale — 9. Ghicitorile posedă autentice valențe artistice în schemă și fabulație. În privința ghicitorilor, Mihalache este primul lor culegător serios în Muscel.

Proza populară ocupă, cu cele 45 de „povești", cum sînt cunoscute zonal, un spațiu important în culegerile lui D. Mihalache. În realitate, poveștile sale sînt rezultatul unor repovestiri. Căci, ca și alți folcloriști (D. Stăncescu, C. Rădulescu-Codin ș.a.), el a ascultat mai întîi poveștile și apoi le-a repovestit într-un stil popular cît mai autentic [48]. În majoritatea pieselor, urmează fidel schema narativă clasică și rămîne în perimetrul fabulației specifice tipului. Episoadele narațiunilor apar bine articulate în succesiunea lor, imprevizibilă deseori. Însă dramatizarea episoadelor este mai sporadică. Stilul, mult apropiat de cel oral, rămîne totuși un stil de cărturar sătesc, elaborat. Frazele sînt relativ întinse, clare, punctate frecvent cu expresii, proverbe, zicători. În alineate se inserează fragmente de cîntece, glume, aluzii. Conformîndu-se recomandărilor Academiei, dăunătoare, exclude neologismele și include abuziv regionalismele, ceea ce minimalizează valoarea estetică a narațiunilor. Povestite cu talent, majoritatea poveștilor lui Mihalache nu sînt cu nimic mai prejos decît acelea ale lui D. Stăncescu, I. Pop Reteganul etc.

Culegerea de proză a lui Mihalache, apărută în presă și reprodusă parțial în volum, reține din Goleștii-Badei și din Leordeni — Muscel texte din aproape toate speciile folclorice. În primul rînd, *basmele*, cu 19 piese. Clasificate în categoriile speciei, se găsesc : *1 basm cu animale* [49], *15 basme fantastice* [50] și *3 basme morale cu personaje mitologice* [51]. Evident, basmele fantastice predomină pe celelalte. Repovestite fidel, o serie de basme urmează schema narativă clasică și fabulație specifică : *Busuioc cel Frumos* (Tip ATh. 302B), *Vorbă nemaiauzită, nemaipomenită* (Tip ATh. 303), *Fata babei și fata moșneagului* (Tip ATh. 480 + 510), *Murguleț-Bou bun* (Tip ATh. 511), *Dan Dănilă* (Tip ATh. 530), *Bărbatul, femeia și dracul* (Tip ATh. 810 A). O altă serie de basme reprezintă tipuri din combinarea mai multor episoade din basmele clasice : *Povestea fetei lui Felișandru-împărat, Voinicu-nflorit și Fata lui Rogoz împărat, Petruș frumosul și Ruja-Rujalina, zîna florilor*. Deși basmele au o fabulație specifică, ele sînt totuși puternic ancorate în realitatea cotidiană prin frecventele împrumuturi de aspecte sociale. Ele evoluează pe un spațiu amplu, au episoade puternic sudate și cunosc toate cele trei tipuri compoziționale.

Proza este dominată însă, prin cele 22 de piese variate, de *snoave*. Avînd o largă arie tematică, snoavele satirizează relațiile critice de familie : 4 piese [52]; prostia : 13 piese [53]; lăudăroșenia și lenea : 3 piese [54]; hoția și șiretenia : 2 piese [55]. Artistic, snoavele se definesc prin aceleași virtuți ca și basmele. Se desfășoară pe spații variate, se organizează în toate tipurile de structuri compoziționale și se apelează la toate categoriile de comic. Culoarea locală e asigurată în special prin graiul muntenesc din zona colinară. *Legendele*, cu puține reușite estetice, se concretizează prin 4 tipuri etiologice [56]. Ele au însă o accentuată notă personală a culegătorului.

Poezia populară apare în culegerile imprimate în special în revistele specializate „Ion Creangă" și „Prietenul nostru". Datorită specificului versurilor, ele au putut fi transcrise direct de la cîntăreți, păstrîndu-li-se filonul autenticității. Folcloristul a reținut toate categoriile de poezie, însă inegal. În primul rînd, *cîntecele bătrînești*, în număr de 3 texte [57], aparținînd baladelor vitejești (*Lina-crîșmărița*) și familiale (*Lie ciocîrlie*,

https://biblioteca-digitala.ro

Gheorghe Ardeleanu). Ele își menținu structura clasică. Culegerea de *doine și cîntece*, care numără 61 de piese, este cea mai întinsă, cuprinzînd *2 cîntece de haiducie* [58], *2 cîntece de înstrăinare* [59], *6 cîntece de jale și noroc* [60], *7 cîntece de natură* [61], *28 cîntece de dragoste* [62], *5 cîntece de dor* [63] și *11 cîntece de petrecere și satirice* [64]. Cîntecele respective aveau o largă circulație la începutul secolului nostru. Anumite motive sînt preluate creator de cîntecele contemporane. *Strigăturile*, de esență satirică îndeosebi, se ridică la 21 de texte [65].

Din ultimele producții populare, lui Tudor Pamfile i-a trimis, pentru cartea *Cîntece de țară*, un florilegiu de 10 cîntece și strigături [66].

Preocupările etnografice și folclorice ale lui D. Mihalache se rotunjesc în chip fericit cu cele *literare*. Urmînd exemplul unor folcloriști contemporani (T. T. Burada, Tudor Pamfile, C. Rădulescu-Codin etc.), el a scris și publicat literatură — *8 schițe și nuvele* [67] și *1 piesă de teatru* [68]. Cunoscînd în profunzime existența dură a oamenilor din Valea Cîrcinovului, el a evocat, deseori cu talent viguros, tipuri de cîntăreți populari necăjiți (*De vorbă prin pădure*), țărani săraci și umiliți (*Nu mă lasă legea*, *Boierul Dincă Năstăsoiu*), femei văduve și vicioase (*Baba Marga*, *Mama Zamfira*), elevi opaci la sfaturile insistente ale dascălilor (*Savu Tudor*) și copii sensibilizați de universul animalier (*O mamă ...*, *Durere de mamă*). Piesa *Leneșul*, cu o valoare moralizatoare, amplifică varianta locală a snoavei despre omul leneș dus la spînzurătoare (Tip 5 093).

În concluzie, în numai un deceniu de activitate fecundă din scurta sa existență, Dumitru Mihalache a reușit, cu o tenacitate exemplară, să îmbogățească sensibil, cu informații (despre ocupații, obiceiuri, credințe și medicină populară) și texte valoroase (cîntece de copii, ghicitori, proză, cîntece și strigături) [69], tezaurul etnografic și folcloric al zonei colinare a Munteniei și să concretizeze, în schițe și nuvele, primele imagini artistice ale vieții țărănimii din Valea Cîrcinovului. O viitoare editare în volum a culegerilor sale, rămase în publicații puțin accesibile, ar constitui un act justițiar și de mare utilitate, atît pentru cititori cît și pentru specialiști.

NOTE

[1] O primă tentativă de valorificare a moștenirii lui Mihalache, sub formă de sinteză : Mihail M. Robea, *Dumitru Mihalache*, în „Argeș", XVII (1982), nr. 3, p. 8.

[2] Vezi : Valeriu Ciobanu, *Tudor Pamfile*, în SCILF, V (1956), nr. 1—2, p. 44—135 ; Mircea Fotea, *Folclorul în revista „Ion Creangă"*, în „Folclor literar", vol. II (1968), p. 342 și urm. ; O. Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, Ed. Enciclopedică Română, 1972, p. 386 și urm.

[3] Arh. St. Argeș, Fond stare civilă (Goleștii-Badei), dos. 4/1885, f. 3. Data exactă a nașterii : *18 februarie 1885*. Nașterea a fost înregistrată la 20 februarie 1885, însă copilul s-a născut „alaltăieri în casa părinților săi" *(ib.)*.

[4] Gh. Marinescu, *Școala Normală „Carol I" din Cîmpulung-Muscel. Trei pătrimi de veac de activitate*. București, Bucovina, 1943, p. 867.

[5] I. Gh. Nicolaescu, *Dumitru Mihalache (1885—1916)*, în *Biografiile învățătorilor din Muscel morți în războiul pentru reîntregirea neamului*. Cîmpulung-Muscel, Tip. și libr. Gh. N. Vlădescu și fiul, 1929, p. 32.

[6] *Ibidem*.

[7] D. Mihalache, *Jocurile și jucăriile în educație*, în „Vremea nouă", I (1911), nr. 6, p. 5—10, nr. 8, p. 6—11 ; *Anomaliile gramaticii de azi*, *ib.*, V (1914), nr. 4, p. 121—127 ; *Conferințele generale ale membrilor corpului didactic din județul Muscel 1914*, în „Prietenul nostru", III (1914), nr. 9, p. 285.

https://biblioteca-digitala.ro

[8] Idem, *Tot talpa țării*, în „Prietenul nostru", V (1915), nr. 12, p. 390—391.

[9] Pr., *Serbarea din Parcul de la Mihăiești*, în „Prietenul nostru", III (1914), nr. 9, p. 283; I. Gh. Nicolaescu, *lucr. cit.*, p. 32.

[10] D. Mihalache, *O protestare*, în „Vremea nouă", II (1911), nr. 11, p. 21—23; *Încunoștiințare, ib.*, III (1913), nr. 7—8, p. 38—39.

[11] Idem, *Însemnări*: *Nevoia înființării de noi școli normale*, în „Prietenul nostru", III (1914), nr. 5—6, p. 183.

[12] Idem, *Prima de echipare și dreptul învățătorilor de a deveni ofițeri de rezervă*, în „Prietenul nostru", III (1914), nr. 5—6, p. 186—187.

[13] Idem, *Pentru d-l Teodorescu de la Gherăiești și „Dreptatea" dumnealui*, în „Vremea nouă", IV (1914), nr. 9—10, p. 381—382.

[14] V.P.T., *La mormîntul unui erou*, în „Țărănismul", XI (1936), nr. 39—40, p. 7.

[15] *Întemeietori*, în „Ion Creangă", I (1908), nr. 1, p. 1 (copertă); „Ion Creangă", *Înștiințare, ib.*, II (1909), nr. 8, p. 197.

[16] „Vremea nouă", III (1912), nr. 1, p. 3 (copertă).

[17] *Comitetul de redacție*, în „Prietenul nostru", II (1912), nr. 1, p. 2 (copertă).

[18] Mircea Fotea, *lucr. cit.*, p. 344.

[19] Sumarul volumașului: *Lămuriri pentru cititori*, p. III; *Povestea fetei lui Felișandru-împărat*, p. 6; *Ciobanul și fata de împărat*, p. 51; *Visu meu nu e de nasu tău*, p. 64; *Murguleț-Bou bun*, p. 81; *Ciobanu și dracu*, p. 100; *Petruș frumosul și Ruja Rujalina, zîna florilor*, p. 110; *Roșu împărat și Verde împărat*, p. 132; *Nu săpa groapa altuia*, p. 143.

[20] I. Gh. Nicolaescu, *lucr. cit.*, p. 32; I. Mihalache, *Sublocotenenții*: *Dinu Teodor, Constantinescu Nicolae și Mihalache Dumitru*, în „Glasul țărănimei", I (1919), nr. 24, p. 2—3.

[21] I. Gh. Nicolaescu, *lucr. cit.*, p. 32; Locot. I. Mihalache, *Sublocotenentul Marin Biolan*, în „Neamul românesc", V (1917), nr. 5, p. 3; Tudor Pamfile, *Trei morți ai noștri*: *Aurel Negoescu, D. Mihalache, Gh. A. Cosmovici*, în „Ion Creangă", XII (1919), nr. 6—10, p. 49; C. Rădulescu-Codin, *Căpitanul Mihalache Dumitru*, în *Pentru educația națională. Cuvîntare la ziua eroilor*. Cîmpulung Muscel, Tip. și libr. Gh. N. Vlădescu, f.a., p. 51.

[22] V.P.T., *La mormîntul unui erou*, în „Țărănismul", XI (1936), nr. 39—40, p. 7; m.n., *Școlile de gospodărie sătească de la Topoloveni și Priboeni, ib.*, XII (1940), nr. 1, p. 11; Pr. I. Răuțescu, *Topoloveni. Monografie istorică*. București, Bucovina, 1939, p. 171.

[23] I. Gh. Nicolaescu, *lucr. cit.*, p. 32.

[24] *Comemorarea lui D. Mihalache*, în „Țărănismul", VIII (1933), nr. 45, p. 5.

[25] *Inaugurarea monumentului din Leordeni*, în „Prietenul nostru", IX (1925), nr. 12, p. 31.

[26] Tudor Pamfile, *Agricultura la români*. Studiu etnografic, București, Libr. Socec & Comp., 1913, p. 62, 68, 73, 85, 93—94, 121, 125, 129, 134, 170, 172, 214.

[27] I. Gh. Nicolaescu, *lucr. cit.*, p. 30.

[28] C. Rădulescu-Codin și D. Mihalache, *Sărbătorile poporului, cu obiceiurile, credințele și unele tradiții legate de ele. Culegere din părțile Muscelului*. București, Tip. Cooperația, 1909 (Academia Română. Din viața poporului român, VII), 122 p.

[29] D. Mihalache, *Căușul de băut apă*, în „Ion Creangă", VI (1913), nr. 10, p. 305.

[30] Idem, *Pistornicul*, în „Ion Creangă", VI (1913), nr. 11, p. 321—322.

[31] Idem, *Premiere de costume naționale din Topoloveni*, în „Prietenul nostru", II (1913), nr. 9, p. 283—288.

[32] Idem, *Calendaristica populară*, în „Muscelul nostru", V (1933), nr. 3—4, p. 46—49; nr. 5—6, p. 46—47; nr. 9—10, p. 46—47.

[33] Idem, *Colind de băiat*, în „Ion Creangă", I (1908), nr. 1, p. 24.

[34] Idem, *Datine și credințe*: *marțea, simbăta*, în „Ion Creangă", III (1910), nr. 3, p. 83.

[35] Idem, [*Barza*], în „Ion Creangă", II (1909), nr. 10, p. 271; *Despre barză, ib.*, VI (1913), nr. 12, p. 369—370; *Rîndunica, ib.*, p. 370.

[36] Idem, *Legatul ploilor*, în „Ion Creangă", II (1909), nr. 10, p. 271; *Cine se spală sara, ib.*, III (1910), nr. 3, p. 83; *Să nu pui rugi (mărăcini) pe foc*, ib.; *Pîinea ..., ib.*, nr. 1, p.16; *Dacă face iie ..., ib.*, II (1909), nr. 10, p. 271; *Să nu te duci la apă ..., ib.*, III (1909), nr. 10, p. 271.

[37] Idem, *De plescăniți (coji)*, în „Ion Creangă", III (1910), nr. 5, p. 142—143; *De tuse, ib.*, p. 143; *Bubă la inimă, ib.*, III (1910), nr. 10, p. 312; *De pecingini, ib.*, V (1912), nr. 6, p. 177; *Spurcăciunea, ib.*, VI (1913), nr. 8, p. 243—244.

[38] Idem, *De scrîntit*, în „Ion Creangă", III (1910), nr. 5, p. 143; *Pentru deochi, ib.*, nr. 6, p. 180—181; *Pentru junghiu, ib.*, nr. 8, p. 246; *Buba molcomisă, ib.*, V (1912), nr. 6, p. 177; *De friguri, ib.*; *„Ghindurile" sau „Fîntînile", ib.*, VI (1913), nr. 6, p. 148; *Mătricea sau cuiul la inimă, ib.*, nr. 8, p. 244.

[39] Idem, [*Iarba fiarelor*], în „Ion Creangă", II (1909), nr. 9, p. 239—240.

[40] În „Vremea nouă", I (1911), nr. 6, p. 5—10, nr. 8, p. 6—11.

[41] Idem, *Popa Ghinea*, în „Ion Creangă", VII (1914), nr. 3, p. 78—79.

https://biblioteca-digitala.ro

[42] Idem, *Unui burlicos i se zice*, în „Ion Creangă", VI (1913), nr. 10, p. 295; *Are popa două fete*, *ib.*, VII (1914), nr. 3, p. 78; *[Porecle la joc]*, în „Ion Creangă", VII (1914), nr. 3, p. 79.

[43] Idem, *Ana, mija polca*, în „Ion Creangă", VI (1913), nr. 10, p. 295; *Ala bala*, *ib.*; *Oaie, oaie, oacănă*, *ib.*; *Dă-mi, leliță, cheile*, *ib.*; *Unica*, *ib.*

[44] Studiu etnografic, București, Libr. Socec & Comp., 1914, p. 95.

[45] București, Libr. Socec & Comp., 1916, p. 73.

[46] G. Pascu, *Cimilituri românești. Anexă la „Despre cimilituri"*. Extras, București, 1911, p. 3—14, 16—33.

[47] D. Mihalache, *Gicitori* (nr. 36—45), în „Ion Creangă", II (1909), nr. 11, p. 295; *Gicitori* (nr. 61—70), *ib.*, III (1910), nr. 3, p. 78; *Gicitori* (nr. 80—86), *ib.*, nr. 7, p. 210; *Gicitori* (nr. 128—136), *ib.*, nr. 11, p. 336; *Gicitori* (nr. 188—206), *ib.*, IV (1911), nr. 6, p. 178—179.

[48] Idem, *Basme românești. Povești*, p. IV.

[49] Idem, *Mătușa și „gaia" cea hoață*. Poveste, în „Ion Creangă", II (1909), nr. 11, p. 286—288.

[50] Idem, *Ciobanul și fata de împărat*, în „Sămănătorul", VI (1907), nr. 27, p. 572—574, nr. 28, p. 587—591; *Povestea (Roșu-împărat și Verde-împărat)*, *ib.*, nr. 36, p. 754—758; *Dan Dănilă*. Poveste, *ib.*, VII (1908), nr. 28, p. 685—690; *Ciobanul și dracul*, *ib.*, nr. 35, p. 313—317; *Murguleț-Bou bun*. Poveste, în „Ramuri", IV (1909), nr. 8, p. 346—353; *Micu voinicu*. Poveste, în „Cal. tovărășiilor sătești", III (1910), p. 87—101; *Povestea fetei lui Felișandru-împărat*, în „Cal. rev. „Ion Creangă" pe anul 1911", p. 85—111; *Nu săpa groapa altuia*, *ib.*, II (1912), p. 165—173; *Vorbă nemaiauzită, nemaipomenită*, în „Unirea" (Iași), I (1912), nr. 30, p. 2—3, nr. 31, p. 2—3; *Fata babei și fata moșului*, *ib.*, II. (1913), nr. 2, p. 2, nr. 3, p. 2, nr. 4, p. 2, nr. 5, p. 2; *Petruș frumosul și Ruja-Rujalina, zîna florilor*, *ib.*, nr. 21, p. 2—3, nr. 22, p. 2—3; *Voinicu-nflorit și fata lui Rogoz-împărat*, în „Credința" (Galați), II (1913), nr. 5, p. 2—3, nr. 6, p. 2; *Visu meu nu e de nasul tău*, în „Cal. rev. „Ion Creangă", III, (1913), p. 130—139; *Busuioc cel Frumos*, *ib.*, IV (1914), p. 122—140; *Unchiașul cel mintos*, în „Prietenul nostru", IV (1915), nr. 10, p. 302—306.

[51] Idem, *Bărbatul, femeia și dracul*, în „Ion Creangă", VI (1913), nr. 6, p. 171—172, nr. 7, p. 205—207, nr. 8, p. 231—234; *Iov bogatul*, în „Prietenul nostru", III (1914), nr. 10, p. 300—303; *Fritate și nefritate*, în „Țărănismul", VIII (1933), nr. 52, p. 18—19.

[52] Idem și Șt. St. Tuțescu, *Femeia a înălbit pe dracu*, în „Ion Creangă", I (1908), nr. 4, p. 116; D. Mihalache, *Bărbatul fermecat de nevastă*, *ib.*, III (1910), nr. 6, p. 188—189; Idem, *Colonelul și mama lui Mihai Ciotea*, *ib.*, nr. 9, p. 284—285; Idem, *Primarul, popa și pîrcălabul*, în „Flacăra literară, artistică, socială", V (1916), nr. 41, p. 494—495.

[53] Idem, *Din viața țiganilor*. Poveste, în „Muscelul", I (1907), nr. 4, p. 58—59; *Țiganul la berărie*, *ib.*, nr. 9—10, p. 148—150; *Rugăciunea țigănească*, *ib.*, nr. 12—13, p. 185—187; *Țiganul și maiul*, *ib.*, I (1908), nr. 23—24, p. 365—366; *Ciobanul la biserică*, *ib.*, nr. 3, p. 42; *Numărătoarea țiganilor*, în „Șezătoarea", X (1908), nr. 7—8, p. 86; *Stea coaptă*, în „Ion Creangă", II (1909), nr. 9, p. 250; *Țiganul și Sfîntul Ilie*, *ib.*, III (1910), nr. 11, p. 347—348; *Cît trăiește țiganul?*, în „Prietenul nostru", III (1914), nr. 9, p. 279—283; *Carne de căprioară*, în „Ion Creangă", III (1910), nr. 5, p. 158; *Țiganul și boierul*, în „Sfatul sătenilor", II (1914), nr. 15, p. 3; *Meșteșugul țiganului*, în „Țărănismul", VIII (1933), nr. 46, p. 12; *Țiganul și măgarul*, *ib.*, nr. 47, p. 13.

[54] Idem, *După vrednicia ei . . .*, în „Muscelul", I (1908), nr. 18, p. 278—280; *Puii țiganului*, în „Ion Creangă", III (1910), nr. 5, p. 158; *Tocheșa leneșă*, în „Credința", II (1913), nr. 2, p. 2—3, nr. 3, p. 2—3.

[55] Idem, *Țiganul și berbecul împărătesc*, în „Ion Creangă", II (1909), nr. 7, p. 192—194; *Țiganul Sandu și pățania cu gardu*, *ib.*, III (1910), nr. 7, p. 221—222.

[56] Idem, *Povestea năvăstuicii*, în „Sămănătorul", VIII (1909), nr. 34, p. 691—696; *[Povestea năpîrcii]*, în „Ion Creangă", III (1910), nr. 1, p. 16; *Povestea gaiței și a turturicii*, în „Fluierașul", I, (1910), nr. 13—14, p. 214; *Povestea țapului*, în *Basme românești*, p. V.

[57] Idem, *Gheorghe Ardeleanu*, în „Ion Creangă", II (1909), nr. 8, p. 209—210; *Lie-ciocîrlie*, *ib.*, nr. 10, p. 262; *Lina-crîșmărița*, *ib.*, *III (1910)*, nr. 2, p. 33—35. (În transcrierea noastră, cîntecele lirice și strigăturile, publicate numerotat în special în revista „Ion Creangă", se dau cu titluri formate din al doilea sau primul vers al piesei.)

[58] Idem, *Toată lumea m-a urît*, în „Muscelul", I (1908), nr. 16, p. 246.

[59] Idem, *Sînt pe lume singur cuc*, în „Muscelul" ,I (1907), nr. 9—10, p. 145—146; *Sînt voinicel de departe*, *ib.*, I (1908), nr. 16, p. 246.

[60] Idem, *De șapte ani de cînd zac*, în „Muscelul", I (1907), nr. 9—10, p. 145; *De-ar ști omul ce-ar da, Ierte-i Dumnezeu păcatu*, în „Ion Creangă", III (1910), nr. 12, p. 375; *Spune, mîndro, și ghicește*, *ib.*, VI (1913), nr. 5, p. 145; *Mi-aduc aminte și plîng*, *ib.*, VIII (1915), nr. 2, p. 58; *Omul vrenic care face avere*, în „Muscelul nostru", IV (1932), nr. 1—2, p. 48.

https://biblioteca-digitala.ro

[61] Idem, *De trei zile vin pe ptat*, în „Ion Creangă", IV (1911), nr. 2, p. 57 ; *I-auzi cucul cum mai cintă*, *ib.*, nr. 4, p. 121 ; *Codru-i verde și-nfrunzit*, *ib.*, VI (1913), nr. 5, p. 15 ; *Bate-mă, Doamne, cu modru*, *ib.*, VII (1914), nr. 1, p. 29 ; *La o coadă de vălcea*, *ib.*, VIII (1915), nr. 2, p. 58 ; *Cintă, cintă, pui de cuc*, *Ia treci iarnă mai degrabă*, *ib.*, nr. 7, p. 215.

[62] Idem, *Nu gîndi, bade, că-mi pasă*, în „Muscelul", I(1907), nr. 4, p. 58 ; *D-o lună s-o săptămînă*, *De cînd puiu mi s-a dus*, *ib.*, nr. 9—10, p. 145 ; *Cînd zisei : Mă duc, mă duc*, *ib.*, I(1908), nr. 16, p. 247 ; *Nici o boală nu e grea, Puică, dragostele noastre, Toate trec, toate se duc*. în „Ion Creangă", I (1908), nr. 1, p. 21 ; *Dragostele dintr-o sară, Dragostele de furat*, *ib.*, II (1909), nr. 4, p. 104 ; *Dragostele-mi dau de cap, Decît într-o casă bună*, *ib.*, nr. 5, p. 131 ; *Dragi mi-s, Doamne, fetili, Dragi îmi sînt oițili, Puiu meu care mi-e drag, Pentru-o mîndră sprîncenată*, *ib.*, III (1910), nr. 10, p. 315 ; *Și decît fetițili*, *ib.*, nr. 12, p. 375 ; *Ce focșor arde pe mine*, *ib.*, IV (1911), nr. 2, p. 57 ; *De cînd s-a dus neica-n cale*, *ib.*, nr. 4, p. 120 ; *Ce să ne facem, surate*, *ib.*, nr. 8, p. 245 ; *Cine dracul mi-a zis mie, Fetița care-i frumoasă*, *ib.*, V (1912), nr. 2, p. 57 ; *Însoară-te, bade, bine, Mînce-te, badeo, amarul*, *ib.*, VI (1913), nr. 5, p. 147 ; *Mîndra mea, frumoasă ești*, *ib.*, VII (1914), nr. 1, p. 29 ; *Eu pe deal, mîndra pe șes, Bălăioară de la munte*, *ib.*, nr. 2, p. 58 ; *Eu prin lume am auzit*, *ib.*, VIII (1915), nr. 2, p. 2 ; *Mi-a înverzit sarcia*, *ib.*, nr. 7, p. 215.

[63] Idem, *Dorule, arde-te-ar focu*, în „Ion Creangă", I (1908), nr. 1, p. 21 : *Cîte raze sînt sub soare*, *ib.*, IV (1911), nr. 3, p. 88 ; *Du-te, dor, cu Mureșul*, *ib.*, VI (1913), nr. 5, p. 14, *De-aș ști, bade, c-ai veni*, *ib.*, VII (1914), nr. 1, p. 29 ; *Colo-n coasta dealului*, *ib.*, VIII (1915), nr. 2, p. 58.

[64] Idem, *Crișma-n drum*, în „Muscelul", I (1907), nr. 4, p. 57—58 ; *Omul la crișmă bea*, în „Muscelul nostru", IV (1932), nr. 1—2, p. 48 ; *Nevasta mea. Satirice*, în „Muscelul", I (1907), nr. 11, p. 172 ; *Fă nevastă, ascultă-ncoa*, în „Ion Creangă", I (1908), nr. 1, p. 21 ; *Iubii fruntea satului*, *ib.*, II (1909), nr. 1, p. 18 ; *Nu știi, vecine, ceva*, *ib.*, nr. 3, p. 76 ; *Nu știu ce să mă fac, surată, La Dumnezeu se ruga*, *ib.*, III (1910), nr. 4, p. 114—115 ; *Toate ar fi cum ar mai fi*, *ib.*, IV (1911), nr. 8, p. 245 ; *Cînd eram nemăritată*, *ib.*, V (1912), nr. 7, p. 218.

[65] Idem, *Satu-i mare, eu nu încap*, în „Muscelul", I (1907), nr. 4, p. 58 ; *Săraca nevastă-mea, Fala care joacă bine, Fata care joacă rău*, în „Ion Creangă", I (1908), nr. 5, p. 152 ; *Măi bărbate bărbățele, La două-trei luni de zile, Mă dusei la soacră-mea*, *ib.*, III (1910), nr. 1, p. 24 ; *Iu, Iu!, Taie-i curmu, Sărută-mă, preotaso*, *ib.*, nr. 9, p. 283 ; *Limba-n gură mi se leagă, Ucigă-te crucea, drace*, *ib.*, nr. 11, p. 345 ; *Drag mi-a fost noaptea de vară*, *ib.*, nr. 12, p. 375 ; *Măi Ioane, copil prost, Te-ai lăudat, mîndro, la noi*, *ib.*, IV (1914), nr. 1, p. 29 ; *Bădiță cu ochi de foc, Cine cată bani, nu fată*, *ib.*, nr. 2, p. 58—59 ; *Vrenică-i nevasta mea, Nu te mai însura, vere*, *ib.*, VIII (1915), nr. 2, p. 58 ; *Măi bărbate calicuț, Supărată-i cea nevastă*, în „Muscelul nostru", IV (1932), nr. 1—2, p. 48.

[66] Tudor Pamfile, *Cîntece de jară*, București, Socec & Comp., 1913, p. 109, 184, 197—198, 203, 233, 262, 266, 318, 326, 334.

[67] Idem, *De vorbă prin pădure*, în „Muscelul", I (1908), nr. 19—20, p. 290—295 ; *Nu mă lasă legea!*, *ib.*, nr. 23—24, p. 360—364 ; *Baba Marga*, în „Viața românească", III (1908), nr. 10, p. 323—333 ; *Boierul Dincă Năstăsoiu*, *ib.* IV (1909), nr. 5, p. 184—185 ; *Durerea de mamă*, în „Vremea nouă", I (1911), nr. 9, p. 23—27, nr. 10, p. 25—29 ; *Mama Zamfira*, în „Unirea", I (1912), nr. 27, p. 2, nr. 28, p. 2—3 ; *O mamă...*, în „Credința", I (1913), nr. 26, p. 2—3 ; *Savu Tudor*, în „Vremea nouă", VI (1916), nr. 9—10, p. 18—26.

[68] Idem, *Leneșul. Piesă de teatru într-un act*, în „Muscelul nostru", IV (1932), nr. 1—2, p. 17—19 ; nr. 3—4, p. 26—28 ; nr. 5—6, p. 31—34 ; nr. 7—8, p. 11—13, nr. 9—10, p. 37—38.

[69] Anumite culegeri imprimate au fost menționate elogios de cronicile folclorice ale epocii : *Cronică*, în „Ion Creangă", I (1908), nr. 1, p. 28 ; P., *Cronică*, *ib.*, III (1910), nr. 1, p. 27 ; *Cronică*, *ib.*, nr. 8, p. 255 ; N.N.V., Dumitru Mihalache : *Basme românești*, în „Țărănismul", IV (1928), nr. 6—7, p. 12.

https://biblioteca-digitala.ro

Reflecţii pe marginea volumului : CONSTANTIN BRĂILOIU, *Problems of Ethnomusicology*, Edited and Translated by A. L. Lloyd, Cambridge University Press, Cambridge—London—New York—New Rochelle, Melbourne, Sydney, 1984, XX+300 p.

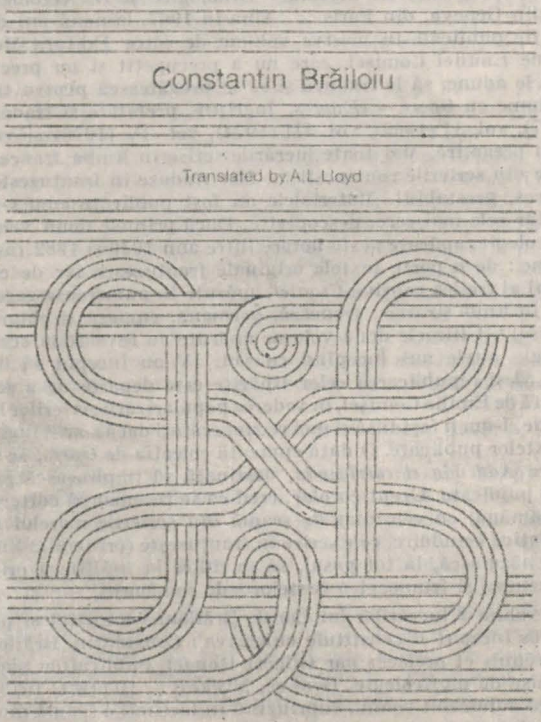
Risipite în tot felul de publicaţii : reviste, documente ale unor congrese ştiinţifice, enciclopedii şi alte lucrări colective, broşuri ş.a., scrierile lui Constantin Brăiloiu au rămas multă vreme necunoscute celor mai mulţi cercetători din ţară şi de peste hotare. Multe din ele, între care numeroase conferinţe şi emisiuni radiofonice, articole, dări de seamă etc. se află în manuscris în colecţiile Institutului de Cercetări Etnologice şi Dialectologice, în fondurile altor instituţii din ţară, din Geneva, din Paris ... Abia în 1967, la nouă ani după moarte, lucrările sale au început să fie publicate în masive volume de către Editura Muzicală din Bucureşti. Iniţiativa îi aparţine Emiliei Comişel, care nu a precupeţit şi nu precupeţeşte nici osteneli, nici cheltuieli ca să le adune, să le traducă şi să le pregătească pentru tipar. Au apărut pînă în prezent cinci volume cu *Opere — Œuvres*, îngrijite, prefaţate şi traduse de inimoasa cercetătoare : vol. I (1967), vol. II (1969), vol. III (1974), vol. IV (1979) şi vol. V (1981). Al şaselea volum se află în pregătire. Mai toate lucrările scrise în limba franceză au fost traduse în româneşte, iar unele din scrierile româneşti au fost traduse în franţuzeşte. Nu s-a pornit însă de la un plan riguros, prestabilit. Materialele au fost publicate cum s-a nimerit, pe măsură ce au fost traduse, iar cele mai rare, descoperite. Dacă primele două volume cuprind exclusiv lucrări de etnomuzicologie, apărute peste hotare între anii 1946 şi 1962 (aşadar unele postume), puse pe două coloane : de o parte textele originale franţuzeşti, iar de cealaltă traducerea lor românească, volumul al treilea conţine *Cronici*, apărute în numeroase gazete şi reviste din ţară şi străinătate (cele în limbi străine : franceză, germană, engleză şi chiar olandeză sau daneză (?) nu au fost traduse) [1]. Ultimele două volume apărute au revenit la scrieri etnomuzicologice, unele tipărite bilingv, altele nu. Începînd cu vol. IV au început să fie publicate şi lucrări aflate în manuscris, deşi republicarea celor tipărite este departe de a se încheia. Prodigioasa activitate desfăşurată de Emilia Comişel, în vederea popularizării scrierilor lui Const. Brăiloiu, merită îndreptăţite laude. I-am fi fost însă şi mai recunoscători dacă s-ar fi îngrijit, în măsura cuvenită, de acurateţea textelor publicate. O dată epuizată colecţia de *Opere*, se impune, drept încheiere, o cuprinzătoare *Addenda et corrigenda*, destinată să împlinească lacunele şi să îndrepte erorile din volumele publicate. Drept corolar, cred că se recomandă editarea unui volum reprezentativ în limba română, cu cele mai de seamă din scrierile marelui nostru învăţat, ediţie critică, într-o sistematică orînduire, cele scrise în franţuzeşte (ori în altă limbă), într-o traducere românească care să năzuiască, la tot pasul, să se ridice la înălţimea originalelor, luînd drept pildă bogaţia, limpezimea şi frumuseţea textelor sale româneşti.

Adunarea în volum a lucrărilor lui Const. Brăiloiu s-a iniţiat şi peste hotare. Un prim şi deosebit de valoros început îl constituie culegerea : Constantin Brăiloiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget, Publication placée sous le patronage de la Société française de musicologie, Genève, Minkoff — Reprint, 1973 [XX + 466 p.]. Sarcina elaborării acestui admirabil volum, cuprinzînd în facsimil o seamă din cele mai importante lucrări ale învăţătorului nostru, scrise în limba franceză şi apărute între anii 1931 şi 1959, şi-a asumat-o Gilbert Rouget de la Departamentul de muzicologie al Muzeului Omului şi de la Centrul Naţional al Cercetării Ştiinţifice din Paris, foarte bun cunoscător al vastei opere a lui C. Brăiloiu, totodată apropiat colaborator al său [2]. Această însemnată culegere a venit în sprijinul cercetătorilor buni cunoscători ai limbii franceze. Din păcate, pentru cei mai mulţi specialişti de limbă engleză, Const. Brăiloiu a rămas necunoscut. „Este izbitor — scrie Jean-Jacques Nattiez [3] — că Brăiloiu nu apare în scurtele istorii ale etnomuzicologiei publicate în S.U.A. (Nettl 1956 : 24—44 ; 1964 : 12—24 ; McLeod 1966 : 1—36 ; 1974) şi, cum subliniază Rouget (1978 : VIII), nici una din marile lucrări clasice ale etnomuzicologiei americane (Nettl 1964, Merriam 1964, Hood 1971) nu ţine seamă de lucrările sale" [4].

Un prim pas în vederea punerii în valoare a lucrărilor lui Const. Brăiloiu în limba engleză îl constituie publicarea, în septembrie 1970, în cunoscuta revistă americană „Ethnomusicology", organ al Societăţii de Etnomuzicologie, într-o foarte bună traducere, a vestitei *Esquisse d'une méthode de folklore musical* [5]. Rod al unui efort colectiv al Marianei Kahane şi al americancelor Ann Briegleb şi Margaret Mooney, lucrarea a apărut sub titlul *Outline of a Method of Musical Folklore* (A translation from French). Traducerea este întregită, datorită colegei noastre Mariana Kahane, cu bogate note, un bine venit text informativ despre Const. Brăiloiu şi opera sa, bibliografia lucrărilor citate şi o hartă a României [6].

https://biblioteca-digitala.ro

În sfîrșit, faimoasa și venerabila casă de editură britanică Cambridge University Press — tipărește și publică fără încetare din anul 1584! — ne-a dăruit, la finele anului trecut, un superb volum cu o selecție din operele lui Const. Brăiloiu, intitulat (ca și cel al lui G. Rouget): *Problems of Ethnomusicology*. Prin această tipăritură, scrierile învățatului român vin în întîmpinarea cercetătorilor de limbă engleză, limbă care, se știe, a dobîndit o extrem de largă folosință în cercurile științifice de pe toate meridianele, cele muzicologice și etnomuzicologice inclusiv.



Volumul, scos într-o aleasă ținută grafică, cuprinde următoarele scrieri ale lui Const. Brăiloiu, grupate în trei categorii: Method and Criticism: 1 *Musical folklore*, 2 *Outline of a method of musical folklore*, 3 *Musicology and ethnomusicology today*, 4 *Reflections on collective musical creation*, 5 *Concerning the yodel*, 6 *On a Romanian ballad*, 7 *The widening of musical sensibility*, 8 *Former life*; System: 9 *Aksak rhythm*, 10 *The syllabic giusto*, 11 *Children's rhythms*, 12 *Concerning a Russian melody* și End — Piece: 13 *Songs 'To the dead' from Gorj*.

Traducerea în limba engleză se datorește bunului nostru prieten A. L. Lloyd (1908—1982)[7], bun știutor al folclorului muzical românesc, pe care l-a cunoscut nu numai din scrieri (dintre care o bună parte au făcut obiectul unor pertinente recenzii, pe care le-a publicat mai ales în „Journal of the International Folk Music Council"), dar și la fața locului, din colecțiile institutului nostru de folclor și pe teren: culegere în tovărășia lui Gh. Ciobanu. A scos chiar un disc românesc la Topic Records: *Romanian Folk Music*, iar în colaborare cu Barry Gavin, un cunoscut și înzestrat cineast, a realizat, pentru televiziunea britanică B.B.C., o serie de șase „superbe" filme („The Times" din 1 octombrie 1982), dintre care două românești, al doilea

https://biblioteca-digitala.ro

cinstit cu prestigiosul premiu pentru documentare tv The 'Golden Harp' (1981). Împreună cu scriitorul acestor rînduri a elaborat introducerea și notele explicative la antologia sonoră *The Folk Music of Rumania* (Columbia, New York, 1963), cu care prilej a tradus toate textele cîntecelor vocale. (Adaug că a supus la o riguroasă revizie traducerea în engleză a volumului meu *Romanian Folk Music*, București, Editura Muzicală, 1980, inclusiv numeroasele versuri ale culegerii muzical-literare care întregește lucrarea.)

Într-o scrisoare din 2 mai 1980, A. L. Lloyd m-a vestit că editura Cambridge University Press i-a cerut să întocmească proiectul unui volum de studii Brăiloiu. „Cred că la stăruințele profesorului Alexander Goehr de la Cambridge, care se interesează mult de Brăiloiu", preciza dînsul. (Despre insistența profesorului Al. Goehr revine și într-o ilustrată datată 23 septembrie 1980.) La 26 iunie, în același an, îmi mărturisea „marea plăcere de a încerca să păstrez vioiciunea și umorul un pic vîclean al stilului său (care nu merge deloc rău în englezește)". Iar la 4 noiembrie, referindu-se din nou la scrisul lui C. Brăiloiu : „ . . . sarcină fascinantă de a încerca să reproduc în englezește stilul lui atît de personal, întotdeauna viu, din cînd în cînd ironic, foarte elegant. Muncă gingașă dar enorm de plăcută pentru traducător. Iar volumul va îmbogăți, peste măsură, sărmanul nostru repertoriu de scrieri etnomuzicologice în englezește". La 1 ianuarie 1981, scria că traduce după versiunea originală franțuzească, pe care o compară uneori cu traducerea românească a Emiliei Comișel, care, găsește el, „este lipsită de strălucire și de sare".

În cîteva rînduri (10 septembrie 1981, 7 aprilie și 21 mai 1982), A. L. Lloyd mi-a cerut deslușiri asupra unor cuvinte și expresii dialectale, în legătură cu *„Ale mortului" din Gorj*. Cunoștea traducerea franceză a lui I. Voronca și J. Lassaigne [8], dar nu avea foarte mare încredere în ea (21 mai 1982). Este sigur că înclinațiile lui literare [9] l-au îndemnat să traducă aceste nestemate ale geniului popular, „poate cele mai arhaice din literatura noastră populară", cum spunea Brăiloiu. Tălmăcirea englezească, *Songs 'To the dead' from Gorj*, ieșită de sub pana de scriitor a lui Lloyd, constituie, prin ea însăși, un eveniment editorial.

După cum am mai arătat, cînd A. L. Lloyd ne-a părăsit pentru totdeauna, pe masa sa de lucru se afla traducerea în limba engleză a principalelor scrieri ale lui Const. Brăiloiu [10]. Este cert că nu a mai apucat să pună ultima virgulă, ultimul punct. Nu a mai avut vreme să scrie introducerea pe care o plănuia, încît editura a hotărît să republice *Prefața* lui Gilbert Rouget, cu extrem de puține și nesemnificative prescurtări. A fost o hotărîre înțeleaptă, de vreme ce este foarte bună. Nici că se putea o alegere mai judicioasă! Nu ar fi fost deloc rău dacă s-ar fi republicat și *Nota biografică* C. Brăiloiu, întocmită și ea de G. Rouget. (La nevoie, cercetătorii pot afla date despre C. Brăiloiu și opera sa în *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980 ori în alte lexicoane.) Cum am arătat, volumul Lloyd poartă același titlu ca și volumul Rouget. Este aceeași și orînduirea materialelor : *Method and Criticism* și *System* față de *Méthodologie et critique* și *Systématique*. Este iarăși un lucru cuminte. Nu știm însă dacă titlul și clasarea scrierilor se datoresc lui Lloyd sau editurii, poate prin Barbara Tuckett, care a pregătit textul pentru tipar „după moartea prematură a lui A. L. Lloyd". Dînsa a întocmit și un indice, foarte util la o astfel de lucrare (p. 298—299). După cum se poate vedea, și-a propus să cuprindă : nume de persoane, de locuri, de categorii folclorice și chiar de teze *(Rezeptionstheorie*, de pildă). Din nefericire, indicele este mai mult decît sumar, cu lacune de neînțeles.

Am motive să cred că volumul nu cuprinde toate scrierile pe care A. L. Lloyd intenționa să le traducă. „Rouget a editat un volum pentru Franța, dar al meu va fi mai amplu", îmi scria la 23 septembrie 1980. Or, volumul lui Rouget este mult mai mare! El cuprinde, în plus : *Le vers populaire roumain chanté*, *Un problème de tonalité (La métabole pentatonique)* și *Pentatonismes chez Debussy*. În schimb volumul lui Lloyd include următoarele scrieri care lipsesc din volumul lui Rouget : *The widening of musical sensibility [Élargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extra-occidentales* (1954)], *Former life [La Vie antérieure* (1960)] și *Songs 'To the dead' from Gorj [„Ale mortului" din Gorj* (1936)].

Nici Rouget și nici Lloyd nu au publicat *Vie musicale d'une village. Recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie) 1929—1932*, lucrare apărută postum (1960), despre care André Schaeffner scria că este „neîndoios cea mai însemnată lucrare pe care [Brăiloiu] a scris-o" [11]. Se aplică aci, în chip magistral, o ingenioasă metodă de cercetare, menită să statornicească cu precizie *frecvența* cîntecelor culese într-o anume localitate, într-un moment dat, repartizate pe categorii de vîrstă (copii, tineri, căsătoriți, bătrîni), oglindind mentalitatea, gustul, într-un cuvînt „viața muzicală" a obștei. Reprezentant de frunte al școlii românești de sociologie, Const. Brăiloiu se înscrie între primii oameni de știință care au folosit tehnica anchetelor *cantitative* prin eșantionare, dublată de controlul unor anchete *calitative* [12]. Este desigur o lucrare de sociologie muzicală, dar implicațiile etnomuzicologice sînt evidente la tot pasul. Este iarăși adevărat că cercetarea privește cîntecul popular românesc, dar asemenea cercetări — a căror importanță nu mai trebuie subliniată — pot fi făcute oriunde.

Absența acestei lucrări din cele două volume de studii este într-un fel compensată de schițarea metodei de lucru în vederea stabilirii frecvenței cîntecelor în *Musical folklore* (p. 13—15),

https://biblioteca-digitala.ro

respectiv în *Le folklore musical* (p. 74—77). Se resimte însă lipsa din volumul Lloyd a studiului *Un problème de tonalité (La métabole pentatonique)*, studiu care întregește cele spuse despre sistemul pentatonic în *Concerning a Russian melody (Sur une mélodie russe)*. Cred că această lucrare nu putea scăpa atenției lui Lloyd. Care au fost celelalte lucrări ale lui Brăiloiu pe care nu a mai apucat să le traducă, spre a edita un volum „mai amplu" decît cel îngrijit de G. Rouget, nu știm [13].

Ar fi fost folositor, cred, ca la fiecare scriere tradusă în englezește să se fi indicat sursa, inclusiv titlul ei original, aceasta fiindcă precizările respective ale editurii *(Acknowledgements*, p. XIX), nu sînt toate exacte. De pildă *Outline of a method of musical folklore* a fost tradusă din „Revue de musicologie", nu din „Boabe de grîu" (în care Brăiloiu a publicat versiunea românească), iar *Musical folklore* nu din „Musica aeterna" ci din „Encyclopédie de la Musique Fasquelle", articol apărut postum (1959), într-o formă modificată mai ales din rațiuni lexicologice : titlul nearticulat, notele de subsol urcate în text, restructurarea alineatelor, plus unele omisiuni. Nu știm pentru ce motive A. L. Lloyd a urmat pilda Emiliei Comișel, care a tradus versiunea din „Fasquelle", în vreme ce Gilbert Rouget a reprodus versiunea originală din 1949, mai completă. Textul din enciclopedie fiind o apariție postumă, se ridică, iarăși, întrebarea dacă modificările față de prima versiune au fost operate de însuși autorul lor ori de redacție, care pe deasupra a înveselit articolul cu o seamă de ilustrații, fără legătură directă cu scrierea, ilustrații pe care Emilia Comișel le-a reprodus [14]. Indicarea titlurilor originale era necesară și fiindcă nu întotdeauna traducerea în engleză le redă aidoma. Așa cum s-a văzut mai sus, titlul : *Élargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extra-occidentales* este redus la *The widening of musical sensibility*, titlul original al studiului *On a Romanian ballad* este *Sur une ballade roumaine (La Mioritza)* [15], deci cu subtitlu ; titlul schiței de folclor muzical este întregit și el cu un subtitlu : *Les Archives de la Société des Compositeurs Roumains*, iar *Children's rhythms* este în original *La rythmique enfantine. Notions liminaires.* Unele din scrieri sînt menționate cu titlul complet în prefața lui G. Rouget (în care s-au strecurat, din păcate, și cîteva greșeli de tipar [16]).

Volumul *Problems of Ethnomusicology*, scos de Cambridge University Press în tălmăcirea lui A. L. Lloyd, cuprinde totuși aproape toate scrierile lui Const. Brăiloiu de foarte larg interes, de valoare internațională [17]. Cercetătorul găsește aci principiile metodei de cercetare a folclorului, elaborată de învățatul român și publicată concomitent la București și la Paris în 1931. Const. Brăiloiu o socotea depășită de bogata experiență acumulată între timp și intenționa să o reediteze, aducînd-o „la zi". Evident, timpul a întregit-o, dar fără să-i zdruncine într-un chip oarecare temeliile, încît — așa cum observă G. Rouget — textul păstrează întreaga lui actualitate. Rămîn perfect valabile toate indicațiile în legătură cu modalitățile de culegere a muzicii populare, a întregului complex de fapte care o determină și în sînul cărora viețuiește, ca și normele în privința clasificării și prelucrării documentelor adunate, notarea sinoptică a melodiilor, pe care a imaginat-o în vederea studierii complexului proces al creației muzicale colective, în care stăpînește procedeul variației etc. Cititorul va găsi unele precepte metodologice și în *Musical folklore*, o admirabilă și multilaterală privire critică a conceptului de „folclor muzical", pe care Brăiloiu continuă să-l supună discuțiilor și în *Musicology and ethnomusicology today*, în *Reflections on collective musical creation*, în *The widening of musical sensibility* și în *Former life* din volumul discutat. El combate totodată tezele retrograde, bunăoară teoria bunurilor culturale decăzute, presupusa incapacitate a poporului de a crea, nimicnicia muzicii populare — ca și a înaltelor culturi muzicale extraeuropene—față de sacrosancta muzică cultă a Europei Occidentale. Acolo unde se credea că este domnia atotputernică a întîmplării, Brăiloiu identifică și izbutește să codifice uluitor de riguroase sisteme metrice, ritmice *(Aksak rhythm, The syllabic giusto* și *Children's rhythms)* și melodice *(Concerning a Russian melody*, din această culegere de studii). Sistemele relevate tind, în mai mare sau în mai mică măsură, spre universalism. Formulele ritmice ale copiilor sînt aceleași, guvernate de legi identice, pe toate meridianele, în pofida deosebirilor de limbă uneori fundamentale. Ritmul „aksak", numit de Béla Bartók „bulgăresc", deoarece l-a descoperit în folclorul vecinilor noștri de la miazăzi, și după pilda lui de alți cercetători, este tot atît de „bulgăresc" pe cît este de „chinezească" ori de „irlandeză" pentatonia, „gama de cinci sunete". Lăsînd la o parte Bulgaria și România, C. Brăiloiu a identificat melodii în aksak, dovedite fără tăgadă de documente, în Elveția alemanică, în Spania și Țara Bascilor, apoi în Iugoslavia, Albania, Grecia, Turcia, la turcmeni, armeni, beduini, berberi, la tuaregii din Ahaggar (Hogar), în Africa neagră, în Indii, Afganistan, Sri Lanka (Ceylon), Malaezia (Borneo), în teatrul balinez, precum și în opera și teatrul de marionete chinezești (care au hărăzit ritmului un rol expresiv determinant). Pe deasupra, precizează Brăiloiu, unele dansuri de obîrșie sud-americană primite în saloane se supun aksakului, dovedind că practica depășește teoria, care nesocotește asemenea „supercomplicații". Lista rămîne, evident, deschisă ! Sistemul ritmic „giusto silabic" a fost studiat în raport cu folclorul românesc, de unde și subtitlul : *A Romanian system of folk rhythm (Un système rythmique populaire roumain)* (p. 168, respectiv 151). El nu este însă exclusiv românesc. C. Brăiloiu îl semnalează la africani (la kabilii din munții Algeriei), iar Leon Algazi la iudeo-spanioli [18],

https://biblioteca-digitala.ro

în vreme ce Samuel Baud-Bovy l-a aflat în cîntecul popular grecesc[19]. Const. Brăiloiu insuși precizează că acest sistem ritmic se găsește „în multe alte timpuri și locuri : fără îndoială în cîntecul gregorian măsurat și în lirica medievală ; neîndoios în melodiile populare rusești, maghiare, spaniole, pentru a nu le pomeni decît pe acestea" (p. 168). Sistemele prepentatonice și pentatonia, pe care Const. Brăiloiu le-a supus la o riguroasă analiză, deslușind mecanismele care le călăuzesc (în *Concerning a Russian melody* din volumul nostru, precum și în *Metabola pentatonică*, care a rămas netradusă), se bucură de același universalism. Brăiloiu compară numeroase asemenea structuri muzicale primare, dovedind ubicuitatea lor.

La temelia gîndirii științifice a lui Constantin Brăiloiu se află, înainte de toate, o extrem de bogată experiență de teren, dobîndită în urma numeroaselor culegeri pe care le-a făcut în toate ținuturile României, continuate apoi, în mai mică măsură, peste hotare (Elveția, Spania, Iugoslavia ...). S-a adăugat o multilaterală și neistovită muncă de cercetare, metodică și laborioasă, a faptelor pînă la cele mai infime amănunte, a relațiilor dintre ele. Tot ceea ce a scris în domeniul care ne preocupă se bizuie pe fapte, pe documente de tot felul, scrise ori sonore, studiate cu migală, cu neînchipuită osteneală. Era adversar declarat al diletantismului, al cercetărilor superficiale, al speculațiilor de orice fel rupte de realitate, a „ipotezelor de lucru" luate drept axiome, a oricăror concluzii pripite, nefondate. În *Concerning the yodel (À propos du jodel)* ne-a arătat, pilduitor, cum un simplu document sonor înregistrat în inima Africii ajunge să demoleze edificiul măreț al unei celebre teorii clădită pe supoziții.

Gilbert Rouget[20], ca și Jean-Jacques Nattiez[21] fac dovada că Brăiloiu este un precursor al structuralismului. El a fost însă, mai presus de toate, precursor al etnomuzicologiei. El trebuie așezat între cei mai de frunte ctitori ai acesteia. „Probabil că dacă și-ar fi scris opera în engleză, disciplina noastră și-ar fi văzut cursul abătut într-o altă direcție" — precizează Jean-Jacques Nattiez[22].

Volumul de față va prilejui unor cercuri tot mai largi de specialiști să cunoască gîndirea științifică a lui Constantin Brăiloiu, ingenioasele metode pe care le-a născocit și pus în practică — ceea ce l-a determinat pe André Schaeffner să afirme că „avea geniul metodei"[23] —, descoperirile sale de nebănuită valoare, tezele pe care spiritul său analitic și clarvăzător le-a elaborat în slujba muzicologiei și etnomuzicologiei.

Tiberiu Alexandru

NOTE

[1] Între *Cronici* se află și alte scrieri : articole despre Societatea Compozitorilor Români, un articol despre școlile muzicale naționale, articole despre muzica populară românească (cu exemple muzicale), recenzii, note bibliografice ș.a.

[2] Vezi „Muzica", XXIV (1974), nr. 10 (264), octombrie, p. 37—39.

[3] *Brăiloiu, collecteur, comparatiste et structuraliste, Contribution à l'histoire de l'ethnomusicologie* par Jean-Jacques Nattiez *(Brăiloiu, a Structuralist and Comparativist Collector, A Contribution to the History of Ethnomusicology* by Jean-Jacques Nattiez), în *La Collection universelle de musique populaire enregistrée (The World Collection of Recorded Folk Music)*, éditée par (edited by) Constantin Brăiloiu (1951—1958), Réédition intégrale (Complete re-edition), Archives internationales de musique populaire (International Archives of Folk Music), Musée d'ethnographie, Genève, 1984, p. 10—11. (Broșura bilingvă, 36 p., care însoțește cele șase discuri LP pe care a fost recopiată vechea colecție a lui C. Brăiloiu.)

[4] Este vorba de B. Nettl, *Music in Primitive Culture*, Cambridge Harvard University Press, 1956 ; același, *Theory and Method in Ethnomusicology*, New York, The Free Press, 1964 ; N. McLeod, *Some Techniques of Analysis for Non-Western Music*, Ph. D. dissertation, Northwestern University, 1966 ; același, *Ethnomusicological Research and Anthropology*, în „Annual Rewiew of Anthropology", vol. 3, 1974, p. 99—115 ; A. Merriam, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, 1964 ; M. Hood, *The Ethnomusicologist*, New York, McGraw-Hill, 1971.

Este desigur foarte trist, dar Const. Brăiloiu nu este cunoscut în măsura cuvenită nici de o seamă de cercetători români, fie că nu i-au putut studia lucrările scrise în franțuzește, fie că traducerile românești care le-au fost oferite nu au avut darul să-i ispitească. Unii îl privesc de sus, dintr-o olimpiană ignoranță, alții îi caută închipuite cusururi, doar ca să-și etaleze propria atotștiință, în fine, deși îi citează lucrările, o parte din ei nu dovedesc că le-au și pătruns tainele. Dintr-o nefericită rutină, se scriu, în continuare, melodii în cel mai curat „giusto silabic" folosindu-se măsuri care nu li se potrivesc ori jocuri în ritm „aksak" în măsuri tot atît de nepotrivite sistemului (a căror fracții, pe de-asupra, numără nu timpii, ci diviziunile acestora). Nici culegerile care se mai fac nu țin toate seamă de prescripțiile bine cunoscutei sale metode de cercetare.

https://biblioteca-digitala.ro

[5] (Les Archives de la Société des Compositeurs Roumains), Extrait de la „Revue de musicologie", no. 40, Paris, Librairie Fischbacher, 1931.

[6] „Ethnomusicology", Journal of the Society for Ethnomusicology, Volume XIV, Number 3, September 1970, p. 289—417.

[7] Vezi „Revista de etnografie și folclor", 28 (1983), nr. 1, p. 103—105.

[8] Publicată la Paris sub titlul *Chants du mort*, în „Mesures", 4, 15 octombrie 1939, p. 85—93; republicată în volum, în colecția „Poésie et theâtre" a lui Albert Camus, Paris, Charlot, 1947 (după *Bibliographie des Travaux de Constantin Brăiloiu* de André Schaeffner, în „Revue de musicologie", vol. XLIII, Juillet 1959, p. 3—27). Compozitorul belgian Jean Absil a folosit-o în elaborarea unei cantate în patru părți pentru cvartet vocal mixt, cu acompaniament de pian sau orchestră mică, pe care a intitulat-o *Les Chants du mort*. (Lucrarea a fost înregistrată pe disc de Casa „Electrecord", STM—ECE 0770: *Bocete pentru cvartet vocal mixt și orchestră mică*, Op. 55. Titlul este evident greșit, de vreme ce aceste versuri sînt „cîntece ceremoniale funebre", nicidecum „bocete", ceea ce Brăiloiu a precizat cum nu se putea mai limpede!) Altă traducere în limba franceză, laolaltă cu bocete, descîntece ș.a. se află în volumul *Incantations*, Chant de vie et de mort, transposés du roumain par Marie Holban, București, M. O. Imprimerie Nationale, 1937. Fragmentar aceste inspirate versuri au fost traduse și în limba maghiară de István Komjáty și publicate la Debrețin în anul 1947, sub titlul *Búcsúztató* [De despărțenie], în volumul *A nap lakodalma, Román népballadák* [Nunta soarelui, Balade populare românești], scos de A Debreceni Magyar-Román Társaság Kiadasa. (Traducerea aceasta, ca și a Mariei Holban nu sînt menționate în *Bibliografie Constantin Brăiloiu* de Ulpiu Vlad, din „Revista de etnografie și folclor", 24 (1979), nr. 1, p. 89—104.)

[9] Bun cunoscător și al limbii spaniole, lui A. L. Lloyd i se datoresc o seamă de traduceri din Garcia Lorca, între care drama populară *Nunta însingerată* și elegia *Bocet la moartea unui toreador*. Este totodată cel dintîi care a tălmăcit în englezește din poeziile lui Pablo Neruda, căruia intenționa să-i închine și un documentar cinematografic, în colaborare cu Barry Gavin.

[10] Vezi nota 7. Dintr-o regretabilă eroare, mă refeream acolo la Oxford University Press în loc de Cambridge University Press.

[11] *Lucr. cit.*, p. 6 (vezi nota 8).

[12] H. H. Stahl, *Anchetele de opinie publică și sociologia folclorului*, în „Revista de etnografie și folclor", 11 (1966), nr. 3, p. 219—225; același, *Constantin Brăiloiu și sociologia vieții muzicale*, în „Cercetări de muzicologie", 2 (1970), p. 37—49.

[13] Scriitorul acestor rînduri regretă că nu l-a întrebat pe A. L. Loyd ce anume scrieri intenționa să traducă și să publice.

[14] Constantin Brăiloiu, *Opere / Œuvres*, II, p. 21—165.

[15] Despre această preafrumoasă și interesantă lucrare, C. Brăiloiu îmi scria la 3 mai 1947: „... e un copil al durerii și a fost citită cu luare-aminte de puțini. Tu ai citit-o? Dar Stahl?"

[16] Mai importante următoarele: p. XIII, pasajul: ... travaillant sans relâche à dégager les règles auxquelles obéit le rythme du chant *(Le giusto ...)* ou de la poésie paysanne roumaine *(Le vers populaire ...)*, ... a apărut în traducere trunchiat: ... working without respite to extract the rules governing the rhythm of song ('Romanian sung verse'), ...; p. XIV, *popolare* în loc de *poporale* (și la Rouget greșit: *popolare!)*; tot acolo: *Die Volksmusik der Rumänen von Maramuresch* în loc de *Volksmusik der Rumänen von Maramureș* (aceeași greșeală și la Rouget); în nota 2 de la aceeași pagină: Ch. Cucu în loc de Gh. Cucu; p. XV: 'filtration and interdependence' în loc de 'filiation and interdependence'; în fine, iarăși la p. XV: the bitonal system (în loc de) the biotonic system.

[17] În prefața sa *(lucr. cit.*, p. VII), G. Rouget semnalează comunicările: *Un type mélodique méditerranéen* și *Melodie, ritmi, strumenti e simboli della danze mediterranee*, în: *Atti del congresso internazionale di musica mediterranea* ... (Palermo 1954), Palermo 1959, p. 59—60 și 103—113, apărute postum, prea tîrziu pentru a fi incluse de A. Schaeffner în bibliografia citată. Ele lipsesc și din bibliografia lui Ulpiu Vlad. În versiunea englezească a prefeței lui G. Rouget, nota în chestiune a fost omisă.

[18] Jean-Jacques Nattiez, *lucr. cit.* (vezi nota 3), p. 16—17.

[19] *Essai sur la chanson populaire grecque*, Note liminaire de Fivos Anoyanakis, Nauplie, Fondation Ethnographique du Péloponnèse, 1983, o lucrare model, alcătuită din studiu, harta cu localitățile de proveniență a melodiilor, ilustrații, note și indice (XVII + 123 p.), transcrierea exemplelor muzicale: *Transcription des exemples musicaux figurant sur les deux cassettes* (broșură cu 66 de piese puse pe note) și două casete cu cîntecele transcrise. A se vedea p. 4 și urm. din studiu, precum și exemplele muzicale 2, 3, 4, 5a, 5b, 19 și 21.

[20] *Préface*, p. XIII—XV.

[21] Capitolul *Brailoiu précurseur du structuralisme (Brailoiu, a forerunner of structuralism)* din lucr. cit. (vezi nota 3), p. 24—27.

[22] *Lucr. cit.*, p. 26—27.

[23] *Lucr. cit.* (vezi nota 8), p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro

AMINTIRILE LUI ION DIACONU DESPRE CONSTANTIN BRĂILOIU

IORDAN DATCU

La sfîrșitul anului trecut (9 decembrie 1984), s-a stins din viață, la Iași, Ion Diaconu, ultimul reprezentant de seamă al școlii dialectalo-folclorice a lui Ovid Densusianu.

Și-a închinat toată viața cercetării complexe a Vrancei. A făcut din Vrancea — unde s-a născut (în comuna Spinești, la 24 septembrie 1903) și pe care o socotea regiune-cheie pentru cercetările etnologice — spațiul său cultural predilect, în care vedea, ca și N. Iorga, pe care-l citează undeva, „însăși icoana în mic a unității neamului nostru". S-a interesat și de ce au scris alții despre acest ținut, dar a dat prioritate studiului sistematic, nemijlocit al „orizontului vast și variat al terenului etnoistoric". Este cert că prin el ținutul Vrancei, cercetat pînă atunci sporadic, s-a revelat prin străvechimea, originalitatea și frumusețea plăsmuirilor sale spirituale, prin autenticitatea graiului și a obiceiurilor. Nu uităm, firește, că aici au mai făcut cercetări de seamă D. Gusti, H. H. Stahl, C. Brăiloiu, P. Caraman ș.a.

După studii universitare la București, se stabilește la Focșani, unde a fost profesor model și vajnic animator cultural. El s-a aflat tot timpul, cum îi plăcea să spună, în transhumanță ... folclorică. A străbătut, timp de aproape cinci decenii, satele, dealurile și hăurile munților Vrancei, preocupat cu deosebire de balada *Miorița*, a cărei bibliografie a sporit-o, între anii 1930 și 1970, cu peste 400 de variante. A avut norocul să studieze un spațiu spiritual arhaic, original, bogat în manifestări folclorice. N-a întreprins acest demers animat de vreun orgoliu regionalist păgubitor, restrictiv; dimpotrivă, nutrea convingerea că „orice loc de pe harta etnică a unui neam și-a avut, în ansamblul istoriei naționale, un rol determinant, creator cît de modest va fi fost el în mijlocul evenimentelor". Altă notă, care n-a fost subliniată cînd s-a scris despre Ion Diaconu, este realismul său. Îl ilustrăm printr-un singur aspect: cel ce a chestionat un număr record de subiecți recunoaștea cu francheță că aceștia n-au fost întotdeauna talente superioare.

Cărturarul care și-a făcut principalul țel al vieții din investigarea pluridisciplinară a Vrancei nu avea orgolii mărunte, nu s-a dorit un „favorizat cultural". Era animat doar de dorința de a-și face mai bine cunoscută Vrancea. Era impresionat că poetul provensal Fr. Mistral a cerut pînă în ultima clipă a vieții glorie nu pentru el, ci pentru provincia sa. Schimbînd ceea ce este de schimbat, s-ar putea susține că pe piatra tombală a lui Ion Diaconu și-ar avea îndreptățirea cuvintele: *gloriam non nobis, sed provinciae nostrae*.

Spre deosebire de numeroși culegători ai creațiilor populare, Ion Diaconu a vădit interes și pentru componenta muzicală a acestora, deși nu avea pregătire de specialitate. În *Reflexiuni despre cîntecul și versul popular* (1946), a încercat să răspundă la întrebarea ce și-o pusese și D. Caracostea: Ce ne este cîntecul poporan? În *Folclor din Rîmnicul Sărat*, vol. III (1948), a destinat întreaga introducere (86 de pagini) expunerii unor „observări fugitive asupra problemei lăutarilor". În *Ținutul Vrancei*, I (1969), declara că „Întregul material poetic a fost urmărit în conexiunea lui muzicală". Pentru ca acest demers să se desfășoare în condiții optime, a apelat la cel mai mare folclorist muzical al nostru, Constantin Brăiloiu. Despre colaborarea cu el Ion Diaconu a consemnat în aceeași carte: „În acest scop am străbătut Vrancea (imediat și Rîmnicul Sărat), în două veri (anii 1936, 1938 și numai parțial în 1940), împreună cu muzicologul folclorist și compozitor Const. Brăiloiu, strîngînd (cu fonograful Edison, perfecționat de dînsul, prin Béla Bartók, la Budapesta) un material bogat: liric, epic, de ceremonial, coregrafic instrumental (fluier, caval, cimpoi, vioară, țambal, frunză, solz de pește)". Sînt apoi evocate, în aceeași carte, întîlnirile la București cu marele folclorist: „Cam de patru ori pe an (niște întîlniri rare din pricina drumurilor noastre de tinerețe, dese și îndelungi, pentru studii de teren) ne puteam întîlni la Arhiva fonogramică, să ne comunicăm ce-a făcut între timp fiecare în anchetele lui, apoi să revizuim amîndoi materialul cules împreună în Vrancea, să-l judecăm după alte impresii decît cele, prea spontane, din clipele descoperirii pe teren, și la urmă să ne desfătăm la frumusețea artei lor muzicale și poetice (arhiva fonogramică se găsea, pînă în 1944, pe strada Lipscani, înghesuită la etajul al treilea, într-un local prea nepotrivit pentru bogata colecție de cilindri care erau puși pe niște rafturi înguste, rînduite simetric,

https://biblioteca-digitala.ro

înălțate, rînd pe rînd, parcă în siluета girafelor, către un fel de plafon ce-ți lăsa impresia nfinitului. Dintru asemenea spațiu redus în suprafață, și aglomerat, la cutremurul din noiembrie 1940 multe s-au prefăcut în cioburi, pierzîndu-se o avere documentară de neînlocuit)".

Au trecut anii și Ion Diaconu nu l-a uitat pe C. Brăiloiu, de care l-a legat o „distinsă prietenie". O mărturie în acest sens stau și paginile ce i le-a rezervat într-o lungă mărturisire ce mi-a încredințat-o în anul 1979 :

„Eu am avut norocul (aș putea spune : privilegiat !) să întîlnesc *melodia de artă* a *Mioriței* chiar în drumurile mele etnografice, dar cele din tinerețe. Era în vara anului 1935. Un bătrîn — fost numai cioban — Neculai Pătulea, din satul Nistorești (Vrancea sudică), mi-a cîntat din caval o „Mioriță dim bătrîn", de care nu mai auzisem ceva asemenea. În articulația ei melodică, toată „cîntarja" își păstra unele elemente comune variantelor auzite de mine în lumea păstorilor vrînceni de atunci (sînt 35 de ani !). Dar tonul ei melodic, arta digitației, sunetul profund rezonant al cavalului, desfășurarea lentă a „cîntării" întregi întreceau, prin măestria interpretului, ceea ce cunoscusem eu mai înainte. Avusesem norocul să ascult *Mioriția* cîntată, tot din caval (pe lîngă fluier), și de bunicul dinspre mama (Stan Neagu, veteran de la războiul din 1877). Nici un cioban ori baci, din satul Tulnici (baștina lăutarului Vasile Pîrvu Botiță, „cumătrul" bunicului meu !), nu-l putea egala în arta cîntării din fluier, iar de preferință din caval. Pentru fiecare avea cîteva exemplare, de dimensiuni variate (lungime, diametru). Nu era seară din iernile cumplit de geroase pe valea Putnei, și viscolite de Crivăț — bunicul tétja-mósu îi mai zicea și „Șiolánul", pentru că „ti ardja pini-ñ șioláni cîm bătja noáptja" — că să nu cînte bătrînul veteran pînă la miez de noapte *Mioriția* și „șiriágu óilor". Era atunci în cumpănă cu bunica : dînsa umbla după „sómnu di sára", fiind extenuată de munca zilei gospodărești. Era de altfel indiferentă față de „cîntic", gérs" și „zióc bătrînésc".

Dar bătrînul Neculai Pătulea, cel din satul Nistorești, mi-a apărut, în vara anului 1935, prea aparte față de bunic. Era o excepție etnografică rarisimă ! Melodia lui măiastră însă nu cuprindea într-însa un text egal în artă poetică : era în neorînduială, cu întreruperi și ezitare cînd îl „zicea" cu „gérs" ori în dictare. Cîteva încercări de actualizare a memoriei recitative au fost și ele fără de folos.

În toamna acelui an am fost în Vrancea și cu scriitorul Mihail Sadoveanu timp de o săptămînă. Întîmplarea a consemnat-o și dînsul ca pe o amintire aleasă a peregrinărilor sale neasemuite cu ale altor scriitori clasici („prima mea expediție în țara păstorilor" — vezi *Opere*, vol. 20, 1967, p. 45 ; cf. *Mărturisiri*, 1960, p. 229). După ce ne-am oprit în satul eponimic legendar Birsăști (localizarea legendei cu baba Tudura vrăncioaia și cu Ștefan cel Mare !), ca să audă genialul povestitor etnoistoric pe un bătrîn, pe atunci vîrstnic în ținut (moș Anghel Cojocariu ; vezi amintirile mele în *Însemnări ieșene*, an. IV, 1939, nr. 7), am făcut popas documentar în alt sat istoric, Năruja (cel al dezrobirii Vrancei din cotropirea boierului Roznovanu, 1801—1817 ; vezi *Ținutul Vrancei*, I, 1930, p. XXII—XXV). Apoi m-am dus cu scriitorul în satul Nistorești. Am însemnat, în altă parte, despre uimirea lui Sadoveanu cînd a ascultat cavalul lui Pătulea (vezi *În Vrancea, cu Mihail Sadoveanu*, Iași, 1939, p. 7). L-am văzut pe scriitor transfigurat, adînc îngîndurat și tăcut în imensa lui liniște interioară. Numai atîta mi-a împărtășit, la un răstimp : asemenea melodie nu mai auzise nicăieri, pe cuprinsul neamului nostru.

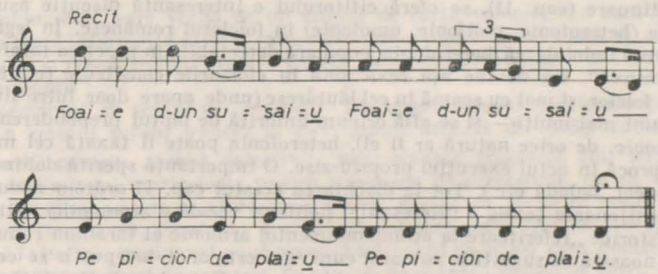
Trec trei ani pînă să pot găsi disponibil pentru un drum greu de studiu etnografic, în Vrancea, pe muzicologul Const. M. Brăiloiu. Ne cunoscusem cu doi ani înainte. Atunci ne-am și împrietenit, și prieteni devotați am rămas pînă în anul 1944, vara (vezi *Ținutul Vrancei*, I², p. 74).

În sfîrșit, iată-mă cu renumitul muzicolog—astăzi în faimă internațională—în satul Nistorești (octombrie 1938). Brăiloiu (care mai cercetase muzicologic Vrancea (numai satul Nereju, în 1927) se arăta sceptic cînd îi repetam, insistent, părerea mea că am avea în Neculai Pătulea un cîntăreț aproape fenomenal. După ezitări, începe „experimentul folcloric" preconizat de mine (cîndva, Brăiloiu îl socotise timp epuizat ; vezi și *Ținutul Vrancei*, I², p. 91—95). La început — pentru „deprinderea degetelor"—bătrînul ne-a cîntat cîteva „hori de joc" pentru tineret, apoi unele melodii „de inimă albastră", „cîntece de dragoste", iar la urmă — după procedeul și îndemnul meu — mult dorita *Mioriță*. Am văzut cum Brăiloiu rămăsese cu privirea lui profund analitică în toată încordarea atenției, tăcut și parcă absent de lîngă mine. Îl aud spunînd bătrînului, cu glasul său într-un calm impresionant, așa cum îi era felul cînd avea în față un informator prestigios : „Moșule, să fii bun și să ne mai cînți o dată *Mioriția* asta a dumneata" (titlul îl rostise răspicat chiar în graiul dialectal). Repetarea melodiei a fost aidoma cu ce cîntase bătrînul. Muzicologul a rămas mai departe incomunicabil. Mi-am dat seama că trebuie să-l las pe deplin în izolarea lui de studiu. Dar simțeam cum rămăsese cu totul învăluit de arta meșterului cîntăreț. A urmat înregistrarea pe un cilindru (cu fonograful Edison). A reluat-o pe alt cilindru. Brăiloiu avea un gest caracteristic către executant, făcut cu mîna dreaptă, prin care îl oprea voluntar, fără ca să-l intimideze ori să supere subiectul în experiment. Nu-l oprea din cîntare cu nici o vorbă ori interjecție. Numai semnul mîinei era oprelîștea necesară : tăia aerul într-un fel oblic ușor. Atîta. După care puteau urma, la fel de

https://biblioteca-digitala.ro

normal, după o pauză odihnitoare, alte înregistrări, oprite cu același semn final, atît de natural și de odihnitor pentru cîntăreț ori recitator. Era un gest de o simplitate uimitoare, comunicabil parcă printr-un fel de fluid spiritual rarisim. Abia după înregistrare (la care eu am rămas spectator impresionat), Brăiloiu s-a apropiat de mine, vorbind oarecum tainic, reținut în vorbă, exprimîndu-se rar, sobru și concis : ,,Meștere (era un apelativ de intimitate amicală, cînd eu îi replicam : *maestre*), află că dacă noi amîndoi am fi adunat în toată viața noastră *de teren* numai această singură cîntare a *Nioriței*, încă ar fi însemnat că n-am fi bătut degeaba noroaiele, pe ploi, pe burnițe, pe ninsori, umblînd leura prin Vrancea dumitale, și pe unde-om mai fi fost noi" ... Îl întreb, cu calm, de rostul afirmației care mă uluise. Brăiloiu îmi replică sentențios : ,,Am nemerit, prin dumneata, prototipul *Mioriței* arhaice. E ceva care ne duce spre fundul cîntării păstorești primitive, substratul traco-iliric, și mai departe spre orientul aisatic. Asta-i tot !" Apoi, cu dezinvoltura lui spirituală unică, am trecut, repede, la ,,petrecerea zilei" (aveam cu noi un vin ,,clar de Odobești", din care degustam, cu prudență și economie, atunci cînd norocul ne scotea în cale un informator prețios).

Ne hotărîsem amîndoi (prin ,,legămînt vrăncenesc" : ,,jurămîntul cu brazda-n cap", după norma juridică din bătrînii Vrancei — cum ziceam noi doi în clipele destinderii din munca *de teren*), ca să nu comunicăm nimănui ,,perla mioritică" (epitetul era rostit de Brăiloiu cu ușoară ironie, vizînd ,,spațiul mioritic" al lui Lucian Blaga). Nici oral, nici în scris, decît după un prealabil acord amical. Dar ... Const. M. Brăiloiu — din streinătatea Occidentului — a publicat singur — fără știrea mea — capodopera melodică a *Mioriței* vrăncene (ba culminativă pentru întregul repertoriu muzical românesc !). A fost în 1940, adnotînd-o surprinzător, cu toată sagacitatea, ca pe o noutate epocală : ,, ... le repertoire épique roumain renferme pourtant quelques pièces de haut prix, telle cette célèbre *Mioritza*, ... mais dont nous venons de découvrir la mélodie authentique" (vezi *La musique populaire roumaine*, extrait de la *Revue musicale*, no. spécial : *La musique dans les pays latins*, Fevrier—Mars 1940, p. 8)".



Ion Diaconu a transcris alăturat melodia culeasă (vezi mai sus clișeul) atunci cu Brăiloiu, care ,,descinde de-a dreptul din mediul curat păstoresc vrăncean — adică cel arhaic, cu mult departe de ,,cîntarea" lăutărească, cea prea alăturea de melosul patetic al cavalului și fluierului păstoresc". Este melodia amintită—spunea I. Diaconu—,,model strict etnografic-folcloric", ,,iar nu decalc lăutăresc întîmplător". Aceasta s-ar fi cuvenit să figureze în monografia mioritică a lui Adrian Fochi, opina I. Diaconu.

Alte documente din bogata arhivă ce-a rămas de la cercetătorul Vrancei (între care o serie de scrisori de la folcloriști muzicali : C. Brăiloiu, G. Breazul, Achim Stoia, Ioan R. Nicola, Emilia Comișel, Tiberiu Alexandru) vor completa imaginea lui I. Diaconu ca prețuitor al muzicii populare, al cercetătorilor ei de seamă.

SPERANȚA RĂDULESCU, *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*, București, Editura Muzicală, 1984, 723 p.

Colecția națională de folclor s-a îmbogățit, după valoroasa lucrare a lui C. D. Georgescu, recenzată de noi în numărul precedent al ,,Revistei de etnografie și folclor", cu încă un substanțial volum, privitor tot la muzica de joc. Cele peste 700 de pagini ale acestei lucrări, din care cca o sută conțin studiul introductiv, iar restul de șase sute cuprind 193 exemple muzicale, în transcriere în general completă, oferă o mare cantitate de informație, rod al străduințiilor în acest sens ale autoarei, întinse pe aproximativ patru ani (v. inform. la p. 55 și 87). Fără îndoială un asemenea efort, susținut — după cîte știm — de o pasiune comparabilă, nu putea să nu ducă la multe rezultate pozitive și vom încerca să dăm seama despre ele ; toto-

https://biblioteca-digitala.ro

dată amploarea întreprinderii era sortită să prilejuiască și unele neîmpliniri, iar despre acestea va trebui de asemenea să vorbim.

Calitatea cea mai de preț a volumului se arată a fi cuprinderea sa largă. El își vădește utilitatea mai cu seamă atunci cînd este parcurs de la un cap la altul, căci — oricare ar fi obiecțiile de amănunt și vor fi destule — o idee generală despre repertoriul melodiilor de joc ale tarafurilor se încheagă negreșit, și se încheagă — ni se pare — cu un ridicat grad de adecvare la realități. Autoarea s-a limitat la tarafurile tradiționale sătești (și bine a făcut), iar pe această cale a reușit să prezinte un compendiu foarte plauzibil al modalităților armonice, al extensiei repertoriului, al marii diversități timbrale, al bogăției ritmice, ce pot fi întîlnite în această zonă a folclorului românesc. Am avut răbdarea — și pînă la urmă plăcerea — de a parcurge volumul de două ori de la un cap la celălalt, iar impresia de contact util cu realitatea folclorică globală s-a confirmat.

Studiul inițial conține patru capitole mari : primul, oferind generalități, unele date istorice și descriere tipologică, duce finalmente la „clasificarea tarafurilor", concepută judicios *în funcție de nucleul compartimentului acompaniator*. Cele 9 modele propuse : tarafuri axate pe, respectiv, cobză, chitară, zongoră, țambal, vioară secundă acordată normal, braci, instrumente de suflat, acordeon și armonică-muzicuță, combinînd — precum se vede — criteriul instrumental cu o sumară dar reală și eficientă distribuire geografică, ne par a oferi mai multe șanse de prindere a concretului decît ulterioara regrupare a modelelor în cinci categorii, determinate exclusiv pe considerente tehnice (coarde ciupite, percutate, frecate, suflători, instrument aerofon cu resurse armonice). Într-adevăr, există prea puțină probabilitate ca limbajul armonic din centrul Ardealului să aibă multe puncte comune cu cel din Mehedinți sau Gorj (a se compara în acest sens melodiile 78—85 cu, respectiv, 112—126), aceasta doar pe motivul că în ambele șiruri de piese e vorba de instrumente „cu coardele frecate". Cu atît mai mult cu cît în interiorul așa-zișelor „categorii" autoarea ea însăși rînduiește totuși materialul conform precedentelor „modele".

În continuare (cap. II), se oferă cititorului o interesantă discuție asupra formelor de plurivocalitate (heterofonie, polifonie, omofonie) în folclorul românesc. În legătură cu aceasta exprimăm totuși îndoiala că heterofonia populară detectabilă în practica tarafurilor ar putea fi numită o „sintaxă". Ea devine așa ceva abia în eforturile conștiente (culte) de a o utiliza sistematic ; în folclor, și mai cu seamă în cel lăutăresc (unde apare doar între liniile soliștilor — cînd aceștia sunt mai mulți — și se află oricum umbrită de faptul preponderent al acompaniamentului armonic, de orice natură ar fi el), heterofonia poate fi taxată cel mult de toleranță melodică reciprocă în actul execuției propriu-zise. O importanță sporită dobîndește ea abia în alte genuri (bocet, baladă etc.). Tot la discutarea acestui cap. II arătăm nedumerirea noastră față cu nonmenționarea totală a interesantei polifonii vocale a aromânilor. Cît despre scurtele considerente istorice „referitoare la acompaniamentul armonic al tarafului românesc", mărturisim simpatia noastră cu sugestiile autoarei cum că acesta ar fi început a se contura „cu mult înainte de secolul al XIX-lea" ; evident, problema e departe de a fi lămurită și ea merită un interes special, combinat desigur cu o documentare exhaustivă.

În redactarea capitolului III *(Limbajul armonic al jocurilor populare românești)*, textul fundamental al studiului, autoarea a fost din nefericire prea zgîrcită cu spațiul. Cele 20 de pagini consacrate subiectului, urmate — e drept — de o privire sintetică pe alte trei pagini, ni se par cu totul insuficiente spre a cuprinde într-adevăr fenomenele. Grija de conciziune (și trebuie arătat că autoarea *are* în genere calitatea formulărilor precise și adecvate) se arată în cazul de față nu numai excesivă, dar cîteodată de-a dreptul dăunătoare adevărului. Cîteva exemple :

— afirmă autoarea (pag. 72) : „armonizările populare sunt tonale, indiferent de profilul modal al melodiilor cărora li se aplică" ; dar cum se explică în acest caz notele melodice prin care țambalul acompaniator atinge de atîtea ori treptele a 2-a și a 4-a alterate superior sau a 7-a alterată inferior și pe care *le preia din modul melodiei principale* (între nenumăratele exemple posibile, v. de pildă melodia 42, în Re, cu acel *sol diez* constitutiv, care se regăsește în acompaniament (!) ; la fel mai departe — p. 228 — cînd apare *do mixolidic* la violină, țambalul introduce și el *si bemol* între sunetele sale ; ș.a.m.d.) ; tot în legătură cu armonizările strict „tonale" : oare sistemul salturilor dominantice practicat în tarafurile cu violă din centrul Ardealului poate fi el integrat fără probleme sistemului tonal (presupus „cel clasic") sau reprezintă cumva un fenomen original, greu reductibil la sistemul ca atare ?

— enharmonia presupusă de autoare (v. p. 75) nu apare convingător demonstrată ; exemplul aflat la pagina respectivă (extras din melodia 72, p. 349)[1] vădește că acel *re bemol* este de la început un *do diez* (sensibilă în *re minor*) și că nu avem de a face cu vreo transformare enharmonică ; în restul textelor nu întîlnim exemple concludente de enharmonie ;

— e puțin probabil ca ceea ce autoarea numește „țiitură oltenească" (cs-tam) să fi fost asimilat de tarafurile muntenești și moldovenești „prin medierea acordeonului" (p. 80) ; în alte regiuni un asemenea acompaniament în contratimpi s-a numit de multă vreme „nemțesc" (v. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, p. 102—103) și cunoașterea

https://biblioteca-digitala.ro

lui foarte timpurie a stat la baza unor pasaje din cele două rapsodii ale lui Enescu, elaborate — să nu uităm, la imitarea lăutarilor — încă din 1901—1902!

— în fine, ne vine greu să admitem că în idiomul dominat de țambal apar frecvent salturi dominantice la 3—4 cvinte distanță, exact ca în limbajul armonic al centrului Transilvaniei; exemplul de la p. 74 (15 a) arată limpede o modulație cromatică, prin alterarea superioară a treptei a 5-a din *Fa* (în speță *do diez*) și obținerea pe această cale a acordului de dominantă în *re minor* (tonalitate relativă); nicidecum acordul *la — do diez — mi* (realizat — reamintim — în *Fa* și conducînd către *re minor*) n-ar putea fi taxat drept „dominanta a 4-a"; în general, de altfel, tocmai în legătură cu idiomul armonic creat în jurul țambalului se neglijează piesa de bază: modulația cromatică în sensul obișnuit, tipică, specifică, și foarte rar întîlnită în limbajul dezvoltat în jurul viorii secunde sau al violei.

În legătură cu acompaniamentul avînd ca nucleu acordeonul, autoarea dezvăluie cu curaj toate neajunsurile pe care acesta le poate provoca și în multe cazuri le-a și provocat: amestecul procedeelor armonice între feluritele idiomuri, depersonalizarea și uniformizarea, suprimarea superpozițiilor acordice întîmplătoare, dar atît de savuroase. De altfel, cu tot atîta simț al răspunderii și cu autoritatea unei cunoașteri bine întemeiate semnalează d-sa și neajunsurile ce pot rezulta (și rezultă efectiv) în practica tot mai încetățenită a „aranjamentelor", ca și a tehnicii pure și simple a orchestrelor populare, ducînd în cele din urmă la „afectarea gravă a variabilității ... coordonată esențială a creației folclorice".

Studiul se încheie (cap. IV) cu date asupra corpului de texte din care a fost selecționat conținutul volumului, asupra împărțirilor zonale, asupra ordonării textelor în secția principală („antologie"), și cea secundară („addenda"), și cu o bibliografie selectivă. La finele cărții aflăm și un bine venit rezumat de 4 pagini în limba engleză. Ar fi totuși utilă, pentru ușurarea consultării volumului, o trimitere — în „cuprins" — la titlul și pagina fiecărui joc în parte.

În ansamblu, deci, este vorba de un studiu de certă valoare, din care firește nu am putut reproduce toată informația utilă și care, scris într-o limbă foarte clară și adesea elegantă incită la meditație și concluzionări proprii. Cîteva nedumeriri referitoare la cuvinte ferțate sau la exprimări improprii:

— „performanțe" cu sensul de „execuții" (de la englezescul „performance", cînd totuși limba română a reținut sensul francez al cuvîntului, utilizat de însăși autoare la p. 64!);

— „bi-cord" pentru „acord defectiv"; numerotația grecească (bi, tri, tetra, penta) a fost reținută în limbajul muzicologic pentru fenomene de succesiune, nu de simultaneitate; în plus acordul din două sunete ca atare are o istorie destul de veche în însuși cadrul limbajului armonic (v. Beethoven, *Simfonia 9-a*, prima mișcare, sau Wagner, începutul uverturii la *Vasul fantomă*); în fine, teoria mai nouă acceptă termenul de acord cam pentru orice agregat vertical, cum ar fi suprapuneri de secunde, de cvarte, de cvinte, depășind întru acestea sensul mai vechi de „suprapunere de terțe", reținut în prezenta cercetare.

Trecem acum la comentarea exemplelor propriu-zise. Ca unul ce am trecut cîndva prin purgatoriul atît de chinuitor al transcrierilor de taraf, înțelegem perfect și oarecum am putut reconstitui pe parcurs momentele de dubiu și uneori disperare cu care neîndoielnic a fost confruntată cercetătoarea. Cu acest grad de înțelegere sporit ne mărturisim admirația pentru rezultate, neținînd totuși să mascăm evidentele neajunsuri și chiar erori. Calitatea dominantă a transcrierilor pare a fi o (în general) justă restituire armonică, ceea ce conduce la formarea unei opinii în majoritate corecte asupra universului armonic respectiv. Defectul lor principal, rezultat adesea — cum mărturisește și autoarea (p. 91) — din „insuficienta cunoaștere a resurselor tehnice active ale instrumentelor acompaniatoare", stă în nu deajuns de convingătoarea punere în pagină. Apar astfel poziții acordice imposibile la viori sau viole, alternări de acorduri pe două și trei voci cu totul improbabile la braci, notări derutante la acordeon. Scordaturile — deși nu consemnate în fișe — ar fi putut fi reconstituite cumva pe baza audiției și a cunoașterii instrumentelor, iar ceea ce apare drept supărătoare stereotipie la broancă în piesele tarafului lui Lică (Todor) Soimoșan (piesele 167—173), ar fi fost eludat dacă se menționa în cartograme faptul că piesele au fost realizate de instrumentist în tehnica bită-piscălău, transformîndu-se astfel instrumentul armonic într-unul de percuție cu înălțime determinată pentru piesele rapide așa cum transcrise (am participat personal la una din culegeri și ne amintim perfect acest amănunt, precum și faptul că înregistrarea a fost făcută în dublu, o dată cu instrumentul solist în prim plan, iar a doua oară cu sectorul de acompaniament în aceeași poziție privilegiată). Țambalul, la rîndul său, se vede restituit grafic într-o notație puțin apropiată, cu sunetele mîinii drepte scrise în general cu două cozi (ceea ce duce gîndul la atacarea simultană a coardei cu ambele ciocănele!), dar nici acest procedeu nu este exclusiv, căci apar și cîte două sunete pe o singură coadă (melodiile 49, 54, 62, spre exemplu), apare și scrierea simplă alternînd cu cea pe două cozi (v. ex. 59 și 60); ba uneori întîlnim și două rînduri de evenimente suprapuse (melodia nr. 28). Toate aceste incertitudini de scriere, ca și alte inconsecvențe, cum ar fi notarea transpozitorie a clarinetului în *Si bemol*, dar notarea în *do* a saxofonului și a torogoatei (instrumente transpozitorii și ele), scrierea în 3/4 și valori duble a unei inconfundabile hore

https://biblioteca-digitala.ro

boierești în 6/8 (nr. 28), grafia cinq pe baza pulsației de optimi (nr. 38, 39), cînd de pătrimi (nr. 41, 44 etc.) a aceluiași joc (sîrba), incertitudinea cazurilor cînd basul e notat „loco" și cînd trebuie citit la octava inferioară, ca și unele (după noi) improprii armuri la cheie (*e.g.* nr. 100, 110, 111 sau nr. 128, unde mai mult ca sigur saxofonul a cîntat nu în *Si major*, ci în *Si bemol* — tonalitatea sa de acordaj!), toate acestea constituie mici, dar din păcate vizibile scăderi ale rezultatelor unei întreprinderi atît de meritorii în alte privințe.

Tot graba pare a-și fi spus cuvîntul și în includerea unor piese nu tocmai apte a duce la concluzii asupra armonizării muzicii folclorice românești. Dacă cercetătoarea a găsit cuvinte atît de juste și de pasionate spre a deplînge ravagiile cauzate de un anume tip de formații și dacă dorința sa de puritate a făcut-o să se restrîngă cu îndreptățire la taraful tradițional sătesc, nu înțelegem de ce a admis în antologia d-sale piese ca *Mazurca* (nr. 32) sau *Valsul dimineții* (nr. 61). În genere, credem — bizuindu-ne și pe propria experiență — că este imposibil a face transcrieri de absolută acuratețe lucrînd, timp de 3—4 ani, în medie o transcriere la 3—4 zile (unele piese au 10—12 pagini a cîte patru sisteme!). Este ceea ce reiese din destăinuirile autoarei de la p. 87. Fără a pomeni de faptul că în acest timp mai apar și alte obligații profesionale (deplasări pe teren, audieri de material, studiu, redactare ș. a.m.d.), deci durata medie reiese și mai redusă. Sau mai bine spus: faptul e posibil, dar rezultatul — deși conținînd o bună parte de adevăr la nivelul generalităților — va fi incomplet (o spunem cu infinită părere de rău), și pe alocurea — în amănuntele concrete — îndoielnic, așa cum apare și din obiecțiile mai sus expuse și care nasc firesc în mintea oricui a fost cît de cît familiarizat cu materialul și cu problemele.

Probabil că din toate cele de pînă aci reiese impresia unei poziții mai critice decît cea pe care o are de fapt autorul rîndurilor de față. Adevărul e că genul recenziei tentează la o exacerbare a facultăților și spiritului critic și că e greu, în puținele rînduri ale unui asemenea text, să enumeri toate punctele pozitive ale unei lucrări, mai ales de întinderea celei în chestiune. Ținem totuși să subliniem la sfîrșit încă alte cîteva dintre acestea:

— marea frumusețe melodică a celor mai multe dintre exemple;

— calitatea de antologie *reprezentativă* a întregului;

— acuratețea evidentă a notațiilor de chitară, zongoră și mai ales țambal (chiar dacă nu suntem de acord cu grafia adoptată), calitate care poate prilejui eventual în viitor și concluzii mai complete decît apar în studiul introductiv;

— curajul întreprinderii și rezultatele globale în bună măsură prețioase.

În concluzie deci: ne aflăm în prezența unui efort major, bine venit în ansamblul cercetărilor noastre de folclor, umplînd cu destul succes o lacună importantă. Probabil că însăși autoarea va simți cîndva nevoia să revină, poate nu neapărat asupra întregului, ci tocmai aprofundînd pe rînd idiomurile regionale și detectîndu-le cu acuitate sporită caracterele inconfundabile.

Ne gîndim în primul rînd la repertoriul formațiilor atît de speciale din părțile Aradului și la înregistrările bănățene existente în arhivă (puținele transcrieri de *Iedere* și *Poșovoaice* odinioară făcute — nearmonic — ne-au lăsat un gust cu totul aparte) și suntem convinși că autoarea posedă remarcabile resurse pentru a aduce încă destulă lumină chiar în acele locuri prin care a mai trecut cîndva.

Pascal Bentoiu

NOTĂ

[1] Ar fi fost extrem de util ca toate exemplificările din cuprinsul studiului propriu-zis să conțină trimiteri la textul de origine.

NICOLETA COATU, *Lirica populară românească cu tematică actuală — clasificarea tematică a variantelor motivice* —, București, Editura Minerva, 1984, XL + 443 p.

Proiect de vaste dimensiuni, pe măsura unanim recunoscutei bogății și varietăți a creației noastre populare, Colecția națională de folclor, elaborată de Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, s-a îmbogățit cu un nou volum, care vine să acopere, după cele două masive opuri cuprinzînd epica populară (*Cîntecul epic eroic. Tipologie și corpus de texte poetice*, E. A., 1981; *Balada familială. Tipologie și corpus de texte poetice*, E. A., 1983, ambele realizate de Al. I. Amzulescu), un alt sector important al literaturii orale — lirica.

https://biblioteca-digitala.ro

Îi revine tinerei cercetătoare Nicoleta Coatu meritul de a se fi încumetat la o astfel de întreprindere anevoioasă și plină de riscuri, dată fiind multitudinea de probleme teoretice pe care le ridică lirica populară în general și cintecul nou, contemporan în special. Este adevărat că lirica populară cu tematică actuală stă de mai multă vreme în atenția cercetătoarei care i-a consacrat, în timp, o serie de studii *(Continuitate — discontinuitate/tradiție — inovație în lirica populară cu ideatică nouă*, „Anuarul ICED", 1980 ; *Contribuții teoretice la cercetarea problematicii liricii populare cu ideatică nouă*, R.E.F., 1, 1981 ; *Considerații asupra Catalogului creației lirice cu ideatică nouă*, R.E.F., 2, 1982 etc.) ale căror linii de forță constituie substanța densei *Introduceri* (p. IX — XXXV) cu care se deschide volumul.

Trebuie reținută, de la început, distincția pe care o face autoarea între „categoria textelor lirice care apar *spontan, conform legităților proprii și circulației unui produs folcloric* și care confirmă capacitatea de adaptare și integrare a noilor valori la continuitatea valorilor tradiționale" și „categoria textelor *create* sau *preluate* și *reinterpretate* cu intenția *producerii în contexte ale culturii de masă, de tipul spectacolului, sau a difuzării prin publicații, radio, televiziune*" (subl. aut.) (p. IX). Pornind de la această distincție operațională, sînt discutate statutul performerului și al audienței, natura diferită a comunicării *orale* „de tip folcloric", „în contexte specifice culturii folclorice", față de același tip de comunicare „într-un spectacol de masă", într-un „cadru convențional", explicîndu-se — prin circulația textelor dintr-un context în altul — procesul apariției *variantelor*. În acest cadru se fac precizări utile în legătură cu materialul faptic care alcătuiește *corpusul* de față, *corpus* cuprinzînd atît „*variante folclorice*" (piese de arhivă, culese în cadrul unor cercetări de teren), cît și „*variante-interferate culturale*" (bucăți extrase din publicații, colecții etc.), cu alte cuvinte „*cintece* cu tematică actuală" și „*poezii* populare propriu-zise", ambele privite „*exclusiv* din punct de vedere *literar*". Abordarea textelor folclorice ca *literatură* nu reprezintă o opțiune surprinzătoare ; dimpotrivă, ea se înscrie într-o direcție — am putea spune tradițională, veche oricum în folcloristica românească — impusă de chiar primii noștri culegători care au văzut în textul folcloric în primul rînd latura lui verbală, componenta poetică (*„poezii* populare", *„literatură* populară"), și se justifică pe deplin în cazul de față, date fiind condiția, statutul și proveniența textelor inventariate.

În plus, volumul în discuție își propune să ofere o „clasificare tematică a variantelor motivice", înscriindu-se în tentativa de sistematizare a liricii populare în general, sub forma unui *catalog* ale cărui principii de alcătuire au fost formulate mai de mult de Sabina Ispas și Doina Truță în *Propuneri pentru catalogul liricii orale românești*, R.E.F., 2, 1974.

Natura specială a textelor supuse acum operației de inventariere nu permite, totuși, aplicarea *tale quale* a acestor principii, nici a conceptelor operaționale *(motiv, variantă motivică)*, impunînd o serie de precizări cu privire la constituenții luați în considerare în alcătuirea respectivului indice tematic. Nicoleta Coatu distinge între „a) motive propriu-zise, bine consolidate în procesul circulației orale ; b) motive în curs de formare ; c) fragmente de texte-prototipuri care nu au fost puse încă în circulație, deci nu au început să se contureze ca motive" (p. XIII—XIV). Sigur că, mai ales această ultimă precizare poate să suscite unele întrebări vizînd natura *folclorică* (în sens tradițional) a textelor inventariate, dar autoarea adoptă o atitudine lucidă, obiectivă asupra fenomenului, intuind — din observarea atentă a modului de manifestare și de existență a liricii populare contemporane, noi — procesul devenirii acesteia, specificul său în raport cu lirica tradițională. Se știe că, dintre toate categoriile literaturii orale, lirica este cea mai deschisă înnoirilor, adaptărilor, contemporaneizării. Pentru acest volum al Colecției naționale de folclor a fost aleasă numai o secțiune din vastul cimp *tematic* al liricii populare, secțiune care — prin profilul său *(tematica actuală)* — implică și un ferm decupaj *în timp*. Căci în timp ce alte categorii tematice ale liricii populare sînt prezente, uneori cu aceeași vigoare, în creații foarte vechi și în producții foarte „noi", contemporane, actuale (cintece de dragoste și dor, de înstrăinare, de jale, de urît etc.), textele care fac obiectul volumului de față aparțin *în totalitate* creației ultimelor patru decenii și sînt inspirate *exclusiv* din realitățile și evenimentele celor 40 de ani trecuți de la actul istoric de la 23 August 1944.

De altfel, în secțiunea I — *Clasificarea tematică fundamentală*, prima subsecțiune grupează texte care au în centrul lor : *1. Transformări politice-sociale-economice-culturale după 1944*, cu subclasele tematice *1.1. Evenimente istorice (1.1.1. Insurecția națională armată antifascistă și antiimperialistă ; 1.1.2. Instaurarea regimului democrat ; 1.1.3. Înfăptuiri ale regimului democrat* etc.) și *1.2. Procese istorice (1.2.1. Procesul de electrificare a țării ; 1.2.2. Transformarea socialistă a agriculturii* etc). Celelalte subsecțiuni ordonează, după același model, textele care tratează : *2. Despre țară — republică ; 3. Despre partid ; 4. Despre muncă ; 5. Despre viață ; 6. Starea de satisfacție și disponibilitate psihică a omului ; 7. Despre pace ; 8. Despre dragoste.*

Secțiunea a doua a clasificării prezintă, după expresia autoarei, „*Combinatoria tematică*, modalități multiple de asociere pe baza compatibilității, a atracției tematice" (p. XVI).

În interiorul fiecărei teme se realizează anumite „grupări ale variantelor motivice", iar în interiorul acestora se propune un „decupaj emblematic", oferindu-se apoi „rezolvări ale grupării" pe baza unor „eșantioane de variante exemplificatoare" urmate, de fiecare dată, de un „indice bibliografic". Rezultă astfel un panoramic vast al acestei secțiuni a creației populare

https://biblioteca-digitala.ro

românești, o radiografie de maximă acuratețe și exactitate a liricii populare cu tematică actuală, în sumă, un prețios instrument de lucru.

Merită, de aceea, elogiată nu numai competența științifică indiscutabilă pe care o deține Nicoleta Coatu, ci și travaliul imens, efortul greu de apreciat în cuvinte pe care îl presupune o astfel de lucrare. Trebuie, de asemenea, să adresăm un cuvînt de prețuire editorului Iordan Datcu, el însuși folclorist apreciat, pentru importanta sa contribuție la apariția în cele mai bune condițiuni a acestei cărți dificile.

Cu volumul *Lirica populară românească cu tematică actuală* Colecția națională de folclor înscrie o nouă realizare de prestigiu, iar categoria în discuție dobîndește cel mai autentic certificat de existență.

Nicolae Constantinescu

Actes du colloque international „L'élevage et la vie pastorale dans les montagnes de l'Europe au Moyen Âge et à l'Époque Moderne", Publication de l'Institut d'Études du Massif Central, Fascicule XXVII, Université de Clermont-Ferrand II, 1984, 440 p. in -4°

La șase decenii de la apariția bine cunoscutei monografii regionale pluridisciplinare *La vie pastorale dans les Alpes Françaises* a prof. Philippe Arbos, Institutul pentru Studierea Masivului Central de pe lîngă Facultatea de Litere și Științe Umane, din centrul universitar în care antropogeograful francez a desfășurat o activitate prodigioasă de 35 de ani, a avut aleasa inspirație de a organiza un colocviu internațional pe tema păstoritului în munții continentului european în cursul evului mediu și al epocii moderne (2—5 iunie 1982).

Volumul rezultat cuprinde — pe lîngă alocuțiunea inaugurală rostită de organizatorul colocviului, prof. Abel Poitrineau, directorul institutului — 29 de studii, comunicate ca atare într-un cadru plenar și dezbătute de specialiști din 11 țări europene: Bulgaria (1), Elveția (2), Franța (15, și anume din Clermont-Ferrand, Paris, Grenoble, Montpellier, Saint-Etienne, Metz, Pau), Italia (1), Marea Britanie (1), Norvegia (1), Polonia (1), R. F. Germania (2), România (3), Spania (1), Ungaria (1).

Înainte de a proceda la semnalarea principalelor constatări și concluzii etnologice și totodată interdisciplinare de interes teoretic și metodologic european, iar implicit și românesc, conținute în acest volum de dimensiuni monumentale, consemnăm sublinierea lui A. Poitrineau că zona Masivului Central francez este o „țară" milenară, fapt care ne duce cu gîndul la numeroasele „țări" intracarpatice și pericarpatice românești, de asemenea milenare, care au deținut și ele statutul de „teritorii-nuclee" de stabilitate antropogeografică și de continuitate etnoistorică și etnoculturală, ca și „țara" lui Vercingetorix.

Deci, în limitele date, facem loc contribuțiilor de ordin istoric, interocupațional, tipologic și etiologic.

Începem cu două studii franceze ce privesc situații mult anterioare evului mediu. Deși n-o afirmă ca atare, ambele oferă descrieri remarcabile ale formei clasice a păstoritului de pendulare simplă. În cel care prezintă activitatea pastorală în masivii vulcanici Auvergne, din timpuri protoistorice pînă în evul mediu (L. Tixier, p. 185—202), sînt reconstituite colibele de piatră utilizate la văratul pe munții înalți, de o morfologie și funcționalitate comparabile cu cele scoase la iveală prin săpăturile arheologice din Carpații Olteniei, Poiana Ruscăi, Munții Orăștiei etc. În celălalt, despre o zonă de păstorit gallo-romană în Munții Vosgi (J. Harmand, p. 203—216), o dată cu demonstrarea caracterului predominant pastoral al economiei așezărilor omenești din această zonă realizează o identificare detaliată a unor drumuri pastorale utilizate ca atare în timpul ocupației romane.

Alte studii oferă importante informații arhivistice referitoare la formele de transhumanță exercitate de diferitele popoare europene. Cea mai veche datare cuprinsă în volum a fost pusă în valoare de R. Comba (Torino), în *Izvoare și probleme de păstorit în Alpii piemontezi în secolele XII—XV* (p. 7—14). Pe lîngă descrierea unor forme certe de transhumanță amplă (după văratul la pășunea montană din regiunea Piemonte, mănăstirile își trimit oile la iernat în zonele calde din cîmpia Liguriei), sursele depistate i-au permis să releve circumstanțele în care instituțiile ecleziastice se vedeau silite să apeleze la modalitățile acestui tip: atunci cînd utilizarea pe loc a furajelor oferite de zona finaților nu mai putea asigura iernatul turmelor. Ca în multe alte regiuni europene, inclusiv în spațiul românesc, se confirmă încă o dată dezvoltarea transhumanței din păstoritul pendulator, și anume din subtipul de pendulare dublă caracterizat prin iernatul (ori chiar toamnatul, iernatul și primăvăratul) în zona finaților de sub pădure, de pădure sau de munte. În perioada secolelor XII—XV, documentele descoperite de Ch. Reinicke (Trier)

https://biblioteca-digitala.ro

pun în lumină același proces cauzal și etiologic — de trecere la transhumanță cînd finațele pentru iernat deveneau nesatisfăcătoare în raport cu creșterea șeptelului solicitat de orașe și de piețele mari de desfacere (carne, brînzeturi, blănuri, piei, lînă) — pretutindeni în vestul Germaniei și cu deosebire în zonele Eifel și Hunsrück (p. 37—54). Pe măsura înaintării din feudalism în epoca modernă, nevoile de lînă ale fabricilor textile deveneau tot mai presante, impulsionînd sporirea turmelor mari de oi, iar pe proprietarii acestora să contracteze diverse modalități de iernat în zonele cu cîmpii agricole. Fenomenul este confirmat și de cercetările întreprinse de Fr. Lerner (p. 69—88) în zonele cu munți mijlocii care acoperă teritoriul cuprins între Köln-Hanovra-Leipzig-München-Stuttgart-Strassburg : Pădurea Neagră, Alpii Suabi, Alpii Franci, Pădurea Turingiei, Harz, Pădurea Vestică etc. Cu atît mai mult cu cît impulsul pentru dezvoltarea oieritului venea și din nevoia de a se înfringe concurența lînii și a țesăturilor fine de lînă provenite din Anglia și Flandra. Mult mai sistematic analizează fenomenul transhumant P. Bozon, pe platourile înalte Vivarais, actualul departament Ardèche, regiune țărmurită pe dreapta de un segment al fluviului Rhône, iar pe stînga de cursurile superioare ale riurilor Allier și Loara, bogată în pășuni (p. 283—288). În evul mediu s-a exercitat o transhumanță redusă, turmele mănăstirești și nobiliare avîndu-și adăposturile durabile pe domeniile din zona pășunilor înalte, de unde se deplasau pentru iernat spre cîmpiile din preajmă. Acolo contribuiau și la îngrășarea terenurilor agricole. În aceeași perioadă țărănimea continua să practice păstoritul local și cel pendulator, cu iernatul în sat. În condițiile schimbate, de după Revoluția franceză, păstoritul nobiliar și mănăstiresc fac loc unei transhumanțe ample turmelor țărănești care, după văratul pe munți, dobîndeau locuri de iernat în zone călduroase mai îndepărtate. O întregire deosebită a fenomenului transhumanței o oferă V. Mihordea, prin studiul amplu documentat arhivistic și cu bibliografia istorică (dar omițînd în întregime literatura etnografică și antropogeografică românească referitoare la păstorit). Demonstrează caracterul de masă al sistemului ocupațional pastoral la români, sub forma acestuia de păstorit local în strînsă corelație cu agricultura, corespunzător cu fiecare etapă istorică, se oprește asupra formelor de păstorit transhumant. Instituția transhumanței se bucură de o detaliată urmărire etiologică : numărul mare de oi, întinsele pășuni de la sud-est de Carpați și existența unei pături sociale românești libere din rîndul căreia s-au recrutat păstorii, meseria fiind moștenită din generație în generație (p. 159—183). Relevă numeroase circumstanțe semnificative pentru viața păstorilor români transilvăneni, așa cum au fost dezvăluite de M. Bethlen la 1549, privind cinstea, competența și curățenia acestora. Un loc de seamă în dezvoltarea transhumanței, ca și în restul țărilor europene, a revenit amplelor funcții comerciale ale ocupației pastorale. Analizează cu toată exactitatea evoluția obligațiilor fiscale ale oierilor, așa cum s-au exercitat în Țara Românească, Moldova și Transilvania, îndeosebi în conjuncturile economice de lungă durată din centrul și sud-estul Europei : în timp ce Viena și alte orașe din Imperiul austriac solicitau mari cantități de lînă și de produse lactate, Constantinopolul achiziționa un număr imens de oi utilizate pentru hrana armatelor și a populației. Din acest punct de vedere studiul lui V. A. Cvetkova (Sofia), cu privire la monopolul otoman asupra importului oilor în scop alimentar, conferă o întregire cu o serioasă bază documentară (p. 91—94).

O serie de alte studii în care sînt abordate mai cu seamă diversele forme ale tipurilor de păstorit local și pendulator, ca *Evoluția păstoritului în Alpii Elveției centrale și orientale* (p. 95—103) de Anne-Lise Head-König, păstoritul comercial din Scoția pe timpul emigrării unor mase de locuitori în America (p. 105—116) de T. W. Devine, *Organizarea păstoritului în Carpații polonezi* (p. 117—120) de Anna Kowalska-Lewicka, *Păstoritul pendulator între sec. XIV—XVIII în Munții Dore* (p. 227—247) de P. Charbonnier, cel din zonele ierboase sau forestiere ale zonei Dauphiné (p. 263—281) de B. Bonnin, *Instituțiile și realitățile pastorale din Pirineii occidentali francezi* (p. 305—324) de Ch. Desplat, cu începuturi temeinice încă din sec. XII, *Viața pastorală din Norvegia în evul mediu* (p. 427—436) de M. Carbouret etc., constituie tot atîtea modalități funcționale bine determinate tipologic și riguros evidențiate pe planul structurilor intra- și interocupaționale.

Dar colocviul internațional de la Universitatea din Clermont-Ferrand a reunit și un important interes pentru păstoritul de vite cornute mari, cercetat cu ajutorul arhivelor, în primul rînd pentru raporturile cu păstoritul de vite mici și pentru rolul comercial, extern mai ales, pe care l-a jucat în viața popoarelor europene, ca în studiul citat al elvețianului N. Morard, dar mai cu seamă în *Structura și rolul păstoritului bovin din Ungaria secolelor XVI—XVIII* (p. 27—36) de I. N. Kiss, în accentul pus de A. Eiras-Roel (p. 121—149) pe această ramură în exemplara analiză structurală, economică și socială referitoare la *Concentrarea regională a vitelor pe terenurile înalte ca și pe cele joase din Galicia (Spania)*, în *Păstoritul de vite mari în Franța dintre 1750—1850* (p. 289—304) de J. Mulliez etc.

În sfîrșit, pentru aportul lor deosebit în aprofundarea cauzalității zonale, regionale, naționale și în dezvoltarea raporturilor comerciale de produse pastorale, merită a fi subliniate studiile : *Laptele și producția de brînză în Munții Auvergne din sec. XVIII* (p. 249—262) de A. Poitrineau, *Comercializarea produselor pastorale din Masivul Central peste Ocean* (p. 377—414) de M. Morineau, cărora li se alătură cel referitor la păstoritul spaniol (A. Eiras-Roel), precum

https://biblioteca-digitala.ro

și cel asupra *Tipurilor tradiționale de păstorit din regiunile carpatice de pășune și de fînațe din România, Ucraina, Polonia, Cehoslovacia și Ungaria* (p. 55—68), de N. Dunăre, ce propune totodată o tipologie pastorală central-sud-est europeană.

Dacă toate studiile s-au impus atenției printr-o vastă documentare asupra surselor bibliografice locale, zonale, regionale etc., adeseori și comparate mai larg, unul singur, intitulat fără a preciza în cuprinsul cărei țări se află regiunea cercetată, reține atenția prin ignorarea unor monografii pastorale despre sau din vecinătatea regiunii tratate, cum sînt cele ale lui L. Someșanu (1933, 1936), T. Morariu (1937), S. Opreanu (1929), I. Diaconu (1930), I. Ghelase (1936), K. Horedt (1947), N. Dunăre (Budapesta 1963 și 1964; 1965-1967, 1972, 1977), I. Vlăduțiu (1973) etc.: *Păstoritul în munții înalți ca tip al sistemului unguresc de păstorit* (p. 151—158) de A. Paladi-Kovács (originar din zona Mureș).

Nicolae Dunăre

Tratat de dialectologie românească (coordonator: VALERIU RUSU), Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1984, 970 p., 177 hărți

Sub egida Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice de pe lîngă Consiliul Culturii și Educației Socialiste a fost tipărită o lucrare colectivă intra- și interdisciplinară, de înaltă ținută și de mari proporții: primul T r a t a t d e d i a l e c t o l o g i e r o m â n e a s c ă, din literatura noastră de specialitate și unul din puținele din literatura universală. Lucrarea a fost elaborată de 26 de specialiști: 19 de la sectorul de dialectologie (V. Rusu, M. Chioreanu, M. Ciolac, E. Flintea, Anca Hartular, I. Ionică, P. Lăzărescu, M. Magda, A. Marinescu, B. Marinescu, Maria Marin, I. Mărgărit, Victorela Neagoe, I. Nichita, Ruxandra Pană-Boroianu, N. Saramandu, Marilena Tiugan, Magdalena Vulpe, D. Zagarodnii) și cîte unul de la sectoarele de: etnografie (N. Dunăre), folclor muzical (C. D. Georgescu) și folclor coregrafic (A. Bucșan) ale institutului; cîte unul de la universitatea din Timișoara (D. Urițescu) și de la universitatea din Iași (P. Ursache), precum și doi de la universitățile iugoslave din Skopje (P. Atanasov) și Zagreb (A. Kovačec).

Un prim merit valoric al tratatului rezidă în faptul, constatat la fiecare capitol, în spiritul critic creator prin prisma căruia a sintetizat tot ceea ce s-a acumulat faptic și interpretativ în dialectologia românească și europeană din secolul al XVII-lea și pînă în prezent. Apoi, prin demersul teoretic și metodologic unificator realizat de către coordonator în Prefață și în ingenioasele n o t e care premerg, comprehensiv, toate grupele tematice: *Introducere* (tehnici și metode în cercetarea dialectală; transcrierea fonetică; anchetator — informator; ideolectul; granițe și arii subiective; raportul dialectologie — geografie lingvistică; dialectologia istorică; ariile lingvistice în perspectivă diacronică; dialectologie urbană și sociolingvistică; dialectologia structurală; dialectologia și celelalte discipline lingvistice; raporturile dintre dialectologie și onomastică; sistemele limbii în perspectivă antropologică; istoria dialectologiei românești); *Criterii în delimitarea unităților dialectale* (dialectul; dialectal, popular, oral; țări, vetre lingvistice, centre de iradiere; granițe dialectale, arii dialectale, zone de tranziție); *Descrierea unităților dialectale* (locul, data și condițiunile în care au intervenit diferențieri în domeniul romanic, cu privire specială la limba română; dacoromâna (subdialectele muntean, moldovean, bănățean, crișean, maramureșean, graiurile din Transilvania, Țara Oașului și din medii alogene); aromâna; meglenoromâna; istroromâna; structura dialectală a limbii române; criterii pentru explicarea formării limbii române și a poporului român; limba literară în perspectiva graiurilor populare; concordanțe între dialectele românești și alte dialecte romanice; raporturile dintre limba română și limbile învecinate, la nivel dialectal; *Concordanțe etnografice, folclorice, dialectale.*

Fără îndoială, profunda cunoaștere a treptelor istorice străbătute de dialectologia românească și europeană (v. p. 5—10, 109—122), ca și stadiul înaintat al cercetărilor și studiilor de ramură, culminînd cu numeroasele atlase lingvistice apărute ori consultate în manuscris, a făcut realizabil saltul calitativ atins prin prezentul tratat. De asemenea, colectivul de autori demonstrează în fiecare capitol sprijinul aflat în rezultatele fundamentale oferite de științele antropologice și etnologie: arheologia, medievistica, lingvistica generală, antropologia fizică, etnologia, folcloristica. Însăși teoria zonării etnoculturale, folclorice, dialectale și antropogeografice încorporată în tratat, cu discernămîntul epistemologic de rigoare, se înscrie pe linia unor tradiții înaintate, interdisciplinare, ale școlilor românești de dialectologie, sociologie, geografie, etnografie etc.

Din vastele demersuri analitice referitoare la unitățile și subunitățile dialectale ale limbii române (p. 156—591), reținem îndeosebi pe cele mai semnificative din punct de vedere etnoistoric, etnolingvistic și etnocultural, și anume pe cele care privesc locul, data și condițiunile

https://biblioteca-digitala.ro

în care au avut loc răsfrîngeri de ordin dialectal în spațiul romanic, evident cu privire specială la limba română și la dialectele acesteia. Examinarea și explicarea peisajului dialectal românesc nord- și sud-dunărean, în perspectivă diacronică, de la transplantarea latinei în Dacia, adică din primii ani ai sec. al II-lea, iar în continuare pînă în epoca contemporană, a condus la stabilirea a șase faze, dezvoltate una dintr-alta : daco-latina, daco-romana, protoromâna, vechea română, româna modernă și româna contemporană. C o n t i n u i t a t e a acestui proces dialectic de comunicare în contextul cascadei generațiilor care s-au succedat a trebuit să domine și în cele din urmă a dominat numeroase fenomene de asimilare, de unificare sau de fragmentare dialectală, subdialectală etc. proprii fiecăreia din epocile parcurse în cuprinsul diferitelor arii ale romanității orientale.

Preluarea definiției g e n e a l o g i c e a limbii române (Al. Rosetti), conform căreia „limba română este limba vorbită neîntrerupt în partea orientală a Imperiului Roman, cuprinzînd provinciile dunărene romanizate (Dacia, Panonia de sud, Dardania, Moesia inferioară și superioară), din momentul pătrunderii limbii latine în aceste provincii și pînă în zilele noastre", primul strat lingvistic luat în considerare în tratat este cel aparținător populațiilor a u t o h t o n e traco-dace. Împrejurarea că din încrucișarea latinei populare și a limbii traco-dacice a ieșit învingătoare prima, dar îmbogățindu-se cu cca 160 de cuvinte din substrat, i-a conferit elementului autohton un rol fundamental în diversificarea latinei vulgare în aria romanității orientale. În bună parte, tocmai proporția, nuanța și intensitatea păstrării elementelor din substrat diferențiază cele patru dialecte românești între ele în general, iar în special grupul nord-dunărean și cel sud-dunărean. Totodată, în ansamblul Romaniei, limba română poate fi cea dintîi care și-a dat o structură proprie neolatină, cum o documentează o seamă de lingviști contemporani (E. Coșeriu, O. Nandriș, V. Rusu etc.). Româna, împreună cu dialectele sale (analizate amplu în lucrare) a constituit, pînă în cele din urmă, u n i c u l reprezentant al romanității orientale, deplin structurat și dezvoltat ca o limbă de cultură și civilizație în ansamblul peisajului lingvistic european contemporan și, cu atît mai mult, deținînd un loc bine definit între celelalte limbi romanice. Această funcție etnoculturală se exercită în primul rînd prin dialectul dacoromân, iar din sînul acestuia cu precădere de subdialectul muntean, ale cărui trăsături sînt în genere identice cu normele limbii l i t e r a r e.

Din conjugarea cercetărilor dialectale din țara noastră și din statele înconjurătoare, dialectul dacoromân este vorbit atît la noi cît și de toate populațiile românești din R.S.S. Moldovenească, din R.S.S. Ucraineană, din cîteva zone estice ale Ungariei, din Banatul iugoslav, din preajma Dunării între Timoc și Morava etc. Acest caracter unic și unitar al românei, ca idiom al romanității orientale, este demonstrat pe larg și de numeroși romaniști de peste hotare (E. Gamillscheg, Ch. Campreux, Roland Breton etc.). Tratatul analizează cu temeinicie și obiectivitate parametrii condiționanți și constitutivi care au asigurat, în tot cursul istoriei vechi, medii, moderne această impresionantă unitate a limbii române de pretutindeni (cele trei elemente de bază ale cadrului nostru geografic : Carpații, Dunărea și Marea Neagră, adevărata „șira spinării" a teritoriului de formare a limbii și poporului român ; funcțiile stabilizatoare și de comunicare ale ocupațiilor tradiționale principale, iar dintre acestea cele de comunicare dezvoltate prin exercitarea cărăușitului, comerțului, păstoritului transhumant etc. ; conștiința originii latine a limbii române, iar implicit a unității acesteia, exprimată documentat încă în primele cronici istorice).

Cercetările românești în genere, tratatul de față în special au asigurat un loc de seamă dialectologiei de la noi, situînd-o alături cu marile școli lingvistice contemporane din Franța, Germania, Italia, Spania etc. Pe cînd un tratat al etnologiei românești, de aceleași proporții și cu aceeași ținută?

Nicolae Dunăre

Snoava populară românească, ediție critică de SABINA-CORNELIA STROESCU, Prefață de MIHAI-ALEXANDRU CANCIOVICI, București, Editura Minerva, 1984, LXXXIX + 281 p.

Tipologia snoavei populare românești, elaborată de S.-C. Stroescu în cadrul Colecției naționale de folclor și tipărită inițial în limba franceză (*La typologie bibliographique des facéties roumaines*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1969, I, II, 1967 p.), constituie prima modalitate de sistematizare și clasificare științifică a corpusului de texte reprezentative pentru specia snoavei. Fundamentată pe criteriul tematic, tipologia se structurează în șase capitole : I. Relații sociale ; II. Relații de familie ; III. Însușiri și deficiențe psihologice ; IV. Defecte fiziologice ; V. Snoave privitoare la armată ; VI. Glume.

https://biblioteca-digitala.ro

Volumul *Snoava populară românească*, cu care debutează în 1984 versiunea românească a tipologiei, include materialul antologic reprezentativ pentru tematica relațiilor sociale : *ciclul Păcală : relația stăpîn—slugă ; autorități (laice și religioase)*.

În *Lămuriri asupra ediției*, autoarea expune concentrat concepția de tipologizare și orînduire a corpusului, considerații asupra criteriilor și procedeelor de sistematizare.

Volumul se deschide cu *Prefața* alcătuită de M. A. Canciovici, studiu amplu și temeinic care surprinde o mare diversitate de aspecte teoretice privind categoria snoavei, de la observații de natură terminologică la cercetarea tematică și structurală a textului, de la sesizarea formelor variate de manifestare culturală a snoavei în timp și spațiu la relevarea procedeelor artistice de realizare a comicului livresc și popular.

Cele două texte introductive, diferențiate ca profil, unul orientat metodologic și celălalt spre o cercetare cu caracter larg teoretic, oferă lectorului o imagine sintetică a problematicii snoavei populare românești.

Tipologia are un caracter deschis, ceea ce confirmă elasticitatea sistemului de clasificare și completarea sistemului Aarne — Thompson (încadrarea tipurilor s-a făcut de la numărul 3000 în continuare, autoarea lăsînd posibilitatea dezvoltării nestingherite a tipologiei prin integrarea nelimitată de noi tipuri).

Lucrare teoretică (cu antologie de texte) de înaltă ținută științifică, *Snoava populară românească*, primul volum al tipologiei, are valoarea unui prețios instrument de lucru la îndemîna cercetătorilor preocupați de studiul analitic și sintetic al fenomenului snoavei populare. Dar lucrarea nu se adresează exclusiv lectorului specialist : volumul incită la lectură pe orice cititor dornic și interesat în cunoașterea culturii populare românești, în general, a speciei narativ-umoristice a snoavei, în particular.

Nicoleta Coatu

Institutul de Folclor BIBLIOTECA

https://biblioteca-digitala.ro

În cadrul **COLECȚIEI NAȚIONALE DE FOLCLOR**, după cele două volume cuprinzînd sinteza poeziei epice (*Cîntecul epic eroic*, 1981; *Balada familială*, 1983), o serie de volume vor alcătui secțiunea tipologică-motivică a textelor liricii populare românești. Aceste volume vor completa, prin conținutul lor, imaginea spiritualității românești cu unele din trăsăturile ei specifice cele mai intime, fenomenul liric fiind, încă și astăzi, deosebit de viu.

Marile secțiuni tematice care alcătuiesc seria acestor tipologii sînt: lirica *erotică*; lirica *de dor și jale*; lirica *socială și de cătănie*; lirica *satirică și de joc*.

A apărut:

SABINA ISPAS și DOINA TRUȚĂ, **Lirica de dragoste.** Index motivic și tipologic. I (A—C), București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985, 399 p., 42 lei.

Volumul, care deschide seria tipologiilor liricii, a fost alcătuit pornind de la principii moderne de analiză și sistematizare a textului poetic tradițional. El conține primele trei capitole ale tipologiei liricii românești cu tematică erotică, un studiu introductiv și o bibliografie generală a izvoarelor. Capitolele din acest prim volum (A — C) tratează despre aspectul filozofic al eroticii (A1 — 99), dorințele de dragoste, materializate în tulburătoare imagini poetice (B1 — 499) și grupul tematic al motivelor care exprimă îndemnul, chemarea, ademenirea la dragoste și la aventură erotică, precum și împlinirea practicilor magice adecvate pentru atragerea unui partener (C1 — 799).

Textele (motivele-tip), redate în volum ca paradigme (urmate, fiecare, de bibliografia lor exhaustivă), sînt selectate din cele mai reprezentative publicații și din Arhiva națională de folclor, acestea din urmă, în cea mai mare parte inedite. Ele alcătuiesc o imagine completă a respectivelor capitole tematice pentru întreg teritoriul românesc, fiecare fiind, în fapt, un specimen de micromonografie motivică.

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale* etnografice şi folclorice, cuprinzînd întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei şi artei populare, a folcloristicii literare, a etnomuzicologiei şi a coregrafiei. La rubrica *Note şi recenzii*, revista pune în discuţie probleme actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

Revista de etnografie şi folclor reprezintă, faţă de publicaţiile anterioare, o treaptă superioară de afirmare a acestor discipline, prin sporul calitativ pe care-l aduce în ştiinţa şi cultura românească.

Străduindu-se să ofere rezultatul ultim al evoluţiei cercetărilor de specialitate din ţara noastră, **Revista de etnografie şi folclor**, spre a-şi asigura rolul de avangardă ştiinţifică, a fost totdeauna înţeleasă ca un organ liber şi spontan, neţinînd de nici o predilecţie sau de restricţie tematică anume, singurul criteriu consecvent urmărit fiind exprimarea adevărului şi a noului cu o demonstraţie cît mai strînsă.

Prin noutatea informaţiei şi calitatea superioară a interpretării fenomenului studiat, **Revista de etnografie şi folclor** s-a afirmat ca una dintre cele mai reprezentative publicaţii de specialitate, rivalizînd cu succes cu publicaţii de recunoscută tradiţie pe plan internaţional.

Urmărind claritatea ideilor şi a demonstraţiei, acurateţea ştiinţifică, **Revista de etnografie şi folclor** se adresează deopotrivă specialiştilor, români şi străini, tuturor celor interesaţi de studierea şi cunoaşterea fenomenului folcloric şi etnografic românesc, cercurilor celor mai largi de iubitori ai culturii şi artei noastre populare.

ISSN 0034—8198
Rev. etn. folc., tom 30, nr. 2, p. 89—192, Bucureşti, 1985

I. P. Informaţia 1483

43.407

Lei 30

https://biblioteca-digitala.ro